



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

Le théâtre de femmes au Québec (1966-1982) :
contexte et textes

Juliette Laplante-L'Hérault

Mémoire
présenté

au

Special Individual Program

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mars 1987

© Juliette Laplante-L'Hérault, 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-35547-6

SOMMAIRE

Le théâtre de femmes au Québec (1966-1982) :
contexte et textes

Juliette Laplante-L'Hérault

Dans ce mémoire, on veut rendre compte du théâtre de femmes au Québec, de ses débuts, en 1966, jusqu'en 1982. A travers une mise en contexte, on tente d'abord de voir comment il s'est développé, a évolué et on cherche à comprendre les raisons qui ont fait que son importance a été et continue d'être en grande partie occultée. On s'applique ensuite, par le biais d'une analyse de textes, à mettre en évidence les particularités de ce théâtre qui devraient lui mériter d'être reconnu comme courant important de la dramaturgie québécoise des vingt dernières années.

REMERCIEMENTS

Nous sommes reconnaissante aux membres de notre comité, Mesdames Molly Petrie, Mair Verthuy et Monsieur Ralph Allison, qui ont généreusement accepté de s'engager dans notre projet de maîtrise et de mémoire.. Leur appui et leurs conseils nous ont été précieux. Nous les remercions de leur accueil et des nombreuses heures qu'il/elles nous ont consacrées.

A Madame Verthuy, notre "major professor", nous voudrions dire toute notre gratitude. Son ouverture, sa disponibilité, sa foi en notre projet et ses encouragements ont été vivement appréciés.

A
la mémoire
de
Suzanne LAMY

"J'ai écouté comment les femmes
cherchaient à arracher quelque
connaissance du joint de leur
corps et de leur vie, tentaient
une remontée vers l'air libre.
Elles m'ont parlé, j'ai aimé
leurs intonations, leurs poin-
tillés. Complice, sentant s'ou-
vrir en moi un espace intérieur.
Très vite, j'ai su qu'elles me
constituaient, m'étaient néces-
saires, que sans elles, un moi
coulait, n'existait plus."

(D'elles)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : LE THEATRE DE FEMMES (1966-1982) : NAISSANCE, EVOLUTION, ET MISE EN CONTEXTE	14
Introduction	15
Chapitre premier - <u>Les débuts : 1966-1975</u>	17
Chapitre II - <u>La période des collectifs : 1976-1979</u>	33
Chapitre III - <u>Un tournant décisif : 1980-1982</u>	51
DEUXIEME PARTIE : PARTICULARITES DE L'ECRITURE DRAMATIQUE DE FEMMES A TRAVERS L'ANALYSE DE QUATRE OEUVRES	66
Introduction	67
Chapitre premier - <u>Les personnages</u>	70
Chapitre II - <u>L'espace et le temps</u>	103
Chapitre III - <u>Discours féminin/féministe et langage</u>	129
CONCLUSION	153
BIBLIOGRAPHIE	158

ABREVIATIONS

Afin de simplifier la lecture et les notes de bas de page en deuxième partie, nous avons abrégé le titre des oeuvres étudiées. En voici la liste :

<u>A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine</u>	- <u>A ma mère</u>
<u>La terre est trop courte, Violette Leduc</u>	- <u>La terre</u>
<u>Les fées ont soif</u>	- <u>Les fées</u>
<u>Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!</u>	- <u>Môman*</u>

* L'accent circonflexe sur le o de Môman empêche la méprise avec Moman, la pièce de Louise Dussault.

INTRODUCTION GENERALE

Le théâtre de femmes a plus de vingt ans. Il fait ses débuts à la radio de Radio-Canada le 20 mars 1966 avec la création d'Encore cinq minutes de Françoise Loranger¹, première oeuvre dramatique à pouvoir recevoir l'étiquette féministe au Québec. Mais l'étranger/e qui consulterait les ouvrages sur le théâtre québécois en quête d'informations sur le théâtre de femmes serait sans doute étonné/e de ne trouver à peu près rien sur le sujet. S'il/elle n'avait la possibilité et/ou la patience de pousser plus loin la recherche, de dépouiller revues et journaux, il/elle conclurait sans doute qu'il n'y en a jamais eu. Nous parlons d'un/une étranger/e, mais il est à se demander si l'autochtone n'a pas la même impression. Il/elle a probablement entendu des échos du "scandale" des Fées ont soif en 1978, lu dans les journaux quelques articles ou comptes rendus sur des "shows de femmes"; peut-être même en a-t-il/elle vu l'un ou l'autre. Mais si on lui demandait de se prononcer sur l'importance du courant féministe dans la dramaturgie québécoise,

1. On trouve cette information dans différents ouvrages, dont le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Montréal, Fides, 1984, t. 4, p. 301.

il est à parier qu'il/elle le considérerait négligeable ou tout simplement ne saurait que répondre. Celui/celle qui n'a pas suivi de près l'activité théâtrale des vingt dernières années peut difficilement savoir qu'il y a eu et continue d'y avoir au Québec un théâtre de femmes. A moins qu'il/elle n'ait fait ses lettres! Et encore... Il/elle saurait qu'il y a un théâtre québécois, mais de femmes? Car s'il/elle n'a pas été dirigé/e vers d'autres sources que les ouvrages sur le théâtre québécois, il/elle risque de l'ignorer.

La situation que nous venons de décrire est à peine caricaturale. Elle reflète le manque d'intérêt pour le théâtre de femmes que nous avons constaté tout au long de notre recherche. Dans un rapport sur la condition des femmes dans le théâtre canadien, Rina Fraticelli fait un constat semblable :

L'exclusion des femmes du théâtre canadien - ce que j'en suis venue à appeler le "facteur d'invisibilité" - est manifeste : elles sont absentes des archives, de la documentation disponibles. J'ai pu me rendre compte, au cours de ma recherche, que l'activité des femmes dans le domaine théâtral dépasse plus que largement celle dont on leur fait crédit et pour laquelle une documentation existe et est mise à la disposition des étudiants, des historiens et des chercheurs.²

2. Rina FRATICELLI, "La condition des femmes dans le théâtre canadien", trad. d'Hélène Vrazian, dans Jeu, no 31, (1984/2), pp. 68-69). C'est le texte du rapport qu'elle a

L'occultation de la participation féminine au théâtre n'est pas sans conséquence : "Ce syndrome ('facteur d'invisibilité') a, à lui seul, limité la portée de mon étude"³, précise Fraticelli. C'est le cercle vicieux : le difficile accès à la documentation décourage, limite et retarde la production d'études sérieuses sur l'activité féminine au théâtre. Pour mettre un terme à cette situation, la chercheuse suggère :

(...) un persévérant travail de validation, de reconnaissance et d'information sur l'oeuvre actuelle accomplie par les femmes, de même que (...) la redécouverte, le sauvetage et l'inscription historique de celles qui ont été trop longtemps vouées au mépris (...)⁴

La recherche que nous entreprenons sur le théâtre de femmes se veut une modeste réponse à cette suggestion.

A l'intérieur de ce mémoire, nous ne pouvions certes rattraper tous les retards accumulés dans la recherche. Il nous fallait être moins ambitieuse et aller au plus urgent : travailler à l'inscription du théâtre de femmes comme courant important de la dramaturgie québécoise. Ce travail déjà amorcé par les femmes qui ont préparé le numéro

préparé pour le Gouvernement canadien, The Status of Women in the Canadian Theatre, et qu'elle a déposé en juin 1982.

3. Rina FRATICELLI, op. cit., p. 69.

4. Loc. cit.

4
"Théâtre-femmes" de la revue Jeu⁵ et Pol Pelletier dans sa "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec"⁶, il importait de le continuer.

Le théâtre de femmes naît l'année même de la fondation du premier regroupement féministe de la "deuxième vague"⁷, la Fédération des femmes du Québec (1966), et l'année suivant la création du Centre d'essai des auteurs dramatiques (1965), qui donne son impulsion au "nouveau théâtre québécois"⁸. Il nous est apparu nécessaire de partir de cette coïncidence - ce qui n'avait jamais été fait : établir les liens, suivre l'évolution des rapports entre théâtre de femmes, féminisme et théâtre québécois. Un autre élément dont il nous fallait tenir compte, c'était le discours de la critique théâtrale qui joue un rôle non

5. Jeu, no 16, (1980/3).

6. Pol PELLETIER, "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec" dans Possibles, vol. 4, no 2, (automne 1979), pp. 175-187; reproduit dans Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme, vol. 2, no 2, (1980), pp. 85-87. Nous citerons toujours cet article d'après le texte paru dans Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme.

7. Le féminisme qui se développe au Québec dans la seconde moitié des années soixante porte ce titre. La "première vague" émerge à la fin du 19e siècle et perd de sa force après l'obtention du droit de vote des femmes au niveau provincial (Québec) en avril 1940.

8. C'est cette expression de Michel BELAIR (Le nouveau théâtre québécois, Montréal, Leméac, 1973) que plusieurs utiliseront pour qualifier le courant théâtral qui se développe entre 1965 et 1975; au fur et à mesure qu'il perd de sa "nouveauité", on parlera tout simplement du "théâtre québécois".

négligeable dans le développement d'un courant dramatique et, comme nous nous donnions pour tâche d'en suivre deux, l'attention à la réception critique s'imposait, surtout en ce qui touche le théâtre de femmes. C'est autour de ces quatre axes que se développera la première partie de notre travail. Nous souhaitons qu'elle éclaire le contexte de la naissance et du développement du théâtre de femmes⁹.

Plus longue, notre seconde partie sera consacrée à une analyse de pièces de femmes. Pour des impératifs méthodologiques, en première partie nous aurons négligé de nous attarder au contenu des oeuvres pour privilégier l'aspect production qui permet un portrait rapide et qui peut plus facilement être mis en relation avec les autres éléments étudiés. Notre analyse viendra donc combler une lacune. En procédant de cette façon, nous rendrons également mieux justice au théâtre de femmes; à la richesse et à la complexité de ses oeuvres. De simples esquisses n'auraient pas suffi à mettre en valeur ses particularités.

9. Certes une mise en perspective plus vaste aurait été souhaitable, mais étant donné l'état de la recherche et les contraintes physiques d'un mémoire, il nous est apparu plus raisonnable de concentrer nos efforts sur les éléments qui touchent plus directement au théâtre de femmes. Pour situer de façon plus précise l'histoire du théâtre de femmes dans la perspective générale de l'histoire des femmes, nous renvoyons à l'ouvrage essentiel du COLLECTIF CLIO, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles (Montréal, Éditions Quinze, 1982) et, pour replacer son évolution dans l'histoire récente du Québec, à l'ouvrage-synthèse de Paul-André LINTEAU et al., Histoire du Québec contemporain/Le Québec depuis 1930 (Montréal, Boréal Express, 1986).

Entre 1966 et 1982, près de cinquante pièces de femmes ont été produites¹⁰. Inutile d'insister sur le fait que nous ne pouvions toutes les analyser, d'autant qu'un grand nombre n'ont pas été publiées. Il nous fallait choisir, trouver un échantillonnage parmi les pièces publiées. Nous nous sommes arrêtée à quatre pièces qui, tant par leur forme que par leur contenu, donnent une bonne idée de la façon dont le théâtre de femmes remet en cause le personnage, dispose de l'espace et du temps et travaille le discours. Ce sont : Môman travaille pas, a trop d'ouvrage! (1975), du Théâtre des Cuisines; A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine (1978), de Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier; Les fées ont soif (1978), de Denise Boucher; et La terre est trop courte, Violette Leduc (1981), de Jovette Marchessault.

La date de 1966, que nous proposons comme point de départ, ne ferait sans doute pas l'unanimité de la critique féministe; il faudrait peut-être même dire, de la critique

10. Cette statistique que nous donnons ne tient pas compte des oeuvres produites par des troupes amateurs ou celles s'adressant à un public d'enfants. Nous ne les avons pas retenues pour fin d'analyse d'abord parce que les oeuvres de femmes destinées aux enfants appartiennent à un tout autre domaine et parce qu'en intégrant les oeuvres amateurs nous aurions faussé le rapport avec le discours critique que nous voulons étudier. Mentionnons tout de même que certaines oeuvres amateurs, dont La vraie vie des masquées du Théâtre du Horla (1978), Si Cendrillon pouvait mourir (1975) d'un groupe de femmes de Thetford Mines, ont connu un honnête succès et ont contribué à l'essor du théâtre de femmes.

dans son ensemble¹¹. Pour Francine Noël, professeure de théâtre, écrivaine, dramaturge et critique, la pièce de Françoise Loranger n'avait "rien de sabordeur"¹², comme plusieurs œuvres écrites par des femmes à la même époque; selon elle, c'est Bien à moi (1969) de Marie Savard qui marque "les débuts troubles du théâtre féministe au Québec"¹³. Pol Pelletier, artisane et théoricienne du théâtre de femmes, le fait plutôt commencer en 1974, avec la création d'Un prince, mon jour viendra des comédiennes-auteures du Grand Cirque Ordinaire, en collaboration avec Luce Guilbeault et avec celle du Théâtre des Cuisines, Nous aurons les enfants que nous voulons¹⁴. Lorraine Camerlain, de la revue Jeu, est du même avis : "Au Québec, en 1974, deux spectacles ouvrent la voie à une nouvelle expression dramatique (et théâtrale) des femmes."¹⁵ Il n'existe donc pas de consensus autour d'une date et notre proposition va à l'encontre de

11. Rares sont les critiques masculins qui ont abordé la dimension féministe de l'œuvre; plus rares encore ceux qui l'ont reconnue. Alonzo AEBLANC est de ceux-là avec cependant quelques réserves : "La portée proprement féministe de cette pièce est évidente et, en 1967, au Québec, relativement audacieuse; mais dans la pensée de Françoise Loranger, ce sont tous les humains qui sont conviés à une telle prise de conscience" (Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. 4, p. XXXIII).

12. Francine NOËL, "Plaidoyer pour mon image" dans Jeu, no 16, (1980/3), p. 50.

13. Loc. cit. Le titre original était Bien à moi, marquise.

14. Pol PELLETIER, op. cit., p. 85.

15. Lorraine CAMERLAIN, "En de multiples scènes" dans Canadian Theatre Review, no 43, (été 1985), p. 73.

celles des spécialistes. Alors, pourquoi suggérer Encore cinq minutes comme première oeuvre dramatique de femmes?

Francine Noël écrit : MÊme (sic) si à la fin d'une pièce de Françoise Loranger, une femme de quarante-cinq ans décide de quitter sa famille, ces spectacles, dans l'ensemble, n'avaient rien de sabordeur.¹⁶ De ce point de vue, elle a raison : ce n'est pas parce qu'un personnage féminin quitte sa "cage dorée" à la fin d'une pièce qu'une oeuvre est nécessairement féministe. Mais, selon nous, il y a beaucoup plus que cela dans la pièce de Loranger. Ajoutés au geste de départ, le symbolisme (le blanc, le vide, la fissure) et le langage de l'héroïne, qui se désarticule au fur et à mesure de sa rentrée intérieure, font de la pièce une oeuvre sérieusement travaillée par le féminisme. Françoise Loranger en est-elle consciente au moment où elle écrit sa pièce? Peut-être pas. Mais est-ce moins féministe pour autant? Nous ne le croyons pas. Dix ans après Bien à moi, Marie Savard avoue que son personnage la Marquise "était une féministe qui s'ignorait"¹⁷, ce qui ne fait pas de sa pièce une oeuvre moins féministe aujourd'hui.

16. Francine NOËL, op. cit., p. 50.

17. Marie SAVARD, Bien à moi, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1979, p. 11.

Le problème qui se pose ici en est un de perception et de définition. L'expression "théâtre de femmes" souffre d'une ambiguïté qu'aucun débat n'a encore permis de lever. Même si, avec les années, l'expression semble avoir fini par désigner les œuvres féministes, personne ne semble savoir vraiment où commence et où s'arrête le féminisme d'une pièce et ce qu'il est exactement. Dans sa "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec", Pol Pelletier propose la distinction suivante entre "théâtre féministe" et "théâtre de femmes" :

Pour moi, un spectacle féministe est soutenu par une conscience et une analyse de l'oppression féminine. Cette analyse transparaît dans le spectacle au moyen des images, que les femmes donnent d'elles-mêmes, soit en critiquant leur condition, soit en offrant de nouvelles images. Théâtre féministe ne signifie pas nécessairement théâtre dogmatique. Théâtre féministe signifie plutôt "vouloir changer le monde".¹⁸

Le théâtre de femmes serait, si nous la suivons bien, "un théâtre fait par des femmes", mais qui pourrait ne pas être "du tout féministe"¹⁹. Cependant, comme l'annonce d'ailleurs le titre de son article, chez elle les deux expressions semblent se recouper. Elle dit par exemple que le Théâtre des Cuisines fait un "théâtre féministe", mais que le texte d'une de ses pièces, Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!,

18. Pol PELLETIER, op. cit., p. 87.

19. Loc. cit.

est "un document capital dans l'évolution du théâtre de femmes au Québec"²⁰. Lorraine Camerlain distingue plutôt entre "théâtre écrit par des femmes" et "théâtre de femmes" :

L'expression (théâtre de femmes) vise (...) non plus la réalité objective : des textes ou des spectacles dramatiques ayant été écrits ou conçus par des femmes, mais quelque chose de beaucoup plus subtil et de beaucoup moins définissable. L'expression désigne désormais CE QUE disent et CE QUE visent les pièces ou les productions théâtrales de femmes.²¹

Ici, il n'y a pas d'ambiguïté dans la distinction, mais la difficulté de définir le théâtre de femmes se manifeste dans le vague des "CE QUE". Ailleurs, Camerlain revient sur sa distinction :

(...) le théâtre des (sic) femmes désigne désormais davantage celui dont le centre vital et nerveux est l'expression de la vie des femmes, de la pensée et du désir des femmes, celui qui cherche à inscrire le corps des femmes dans le corps social en lui donnant forme et espace dramatique, que celui qui est écrit par une femme, tout simplement.²²

20. Pol PELLETIER, op. cit., p. 85.

21. Lorraine CAMERLAIN, "L'écriture dramatique des femmes, prise 1 : un festival en mémoire" dans Jeu, no 32, (1984/3), p. 8.

22. Id., "En de multiples scènes", p. 74.

Et elle ajoute : "L'appellation même du 'théâtre des femmes' devient équivoque..."²³

Telle est sans doute le coeur du problème : l'expression "théâtre de femmes" n'est pas "équivoque", elle le "devient". Au début, la question de l'expression ne se pose même pas. On note simplement qu'il existe des pièces "féministes"²⁴. Suite à leur multiplication, la nécessité d'une expression pour chapeauter le phénomène s'impose. On parle tantôt de "théâtre féministe", tantôt de "théâtre de femmes". Mais le féminisme évolue, change les mentalités; il détonne de moins en moins, devient polyphonique, multi-forme sur la scène. Il est de plus en plus difficile de bien identifier ses traces au théâtre, d'autant que l'expression "théâtre de femmes" finit par assimiler celle de "théâtre féministe". Tant que l'une et l'autre fonctionnaient comme synonymes, l'ambiguïté sémantique du syntagme "de femmes" était en retrait, ce qui a cessé d'être le cas. L'ambiguïté du syntagme et la "subtilité", "l'indéfinissable" du discours que tiennent les femmes sur scène se nouent : l'équivoque s'installe tout à fait.

23. Lorraine CAMERLAIN, "En de multiples scènes", p. 74.

24. "Féministes", c'est-à-dire qui dénoncent les conditions faites aux femmes dans le monde patriarcal, revendiquent pour elles le droit à leur propre parole, à leur intégrité.

On ne peut faire abstraction de cette difficulté quand on travaille sur le théâtre de femmes, mais elle n'est pas insurmontable. Nous avons choisi quant à nous de nous servir indifféremment de l'une ou de l'autre expression à l'intérieur de notre mémoire. Ce que nous appellerons une oeuvre "de femmes" ou "féministe" sera une pièce "sérieusement travaillée" par le féminisme, comme nous l'écrivions à propos d'Encore cinq minutes²⁵. Par "sérieusement travaillée", nous entendons qu'une pièce ne fait pas qu'emprunter au féminisme, mais qu'elle participe de sa volonté de "changer le monde", selon la formule de Pol Pelletier et/ou, selon l'expression de Lorraine Camerlain, qu'elle "cherche à inscrire le corps des femmes dans le corps social en lui donnant forme et espace dramatique". En fait, les définitions de Pelletier et de Camerlain ne doivent pas s'exclure l'une l'autre, mais sans doute se retrouver toutes deux dans une définition du "théâtre de femmes". Il faut accepter que le théâtre de femmes soit le lieu d'une mouvance diachronique et synchronique. Car l'équivoque ici n'est pas forcément négative : elle rend compte de l'évolution du théâtre de femmes comme de sa pluralité à l'intérieur d'une commune volonté de subversion.

25. Certain/e/s ne seront peut-être pas d'accord avec les pièces que nous retiendrons comme "féministes" ou "de femmes", mais c'est un risque qu'il nous faut assumer.

La question du discours critique n'est pas simple à aborder elle non plus. Le problème, ainsi que le fait remarquer Josette Féral, c'est "le nombre extrêmement limité d'organes de presse de grande distribution au Québec" qui "finit par donner à l'humeur de quelques-uns, une importance non négligeable sur le travail de plusieurs"²⁶. C'est malsain pour le théâtre et, dirions-nous, embarrassant pour le/la chercheur/se. Les mêmes noms reviennent souvent, si bien que nous avons parfois l'impression de tenir longtemps la même personne sur la sellette. Nous le regrettons, mais nous n'y pouvons rien. En entreprenant ce travail, notre intention n'était pas de pointer du doigt des individus en particulier, mais de chercher à comprendre le rapport entre le discours critique et le théâtre de femmes.

26. Josette FÉRAL, "Acquérir une crédibilité" dans Spirale, no 40, (février 1984), p. 15.

PREMIERE PARTIE

LE THEATRE DE FEMMES (1966-1982) :
NAISSANCE, EVOLUTION ET MISE EN CONTEXTE

INTRODUCTION

Nous consacrerons la première partie de notre mémoire à la naissance, à l'évolution et à une mise en contexte du théâtre de femmes. Les trois chapitres qui la composent correspondent chacun à une période déterminée. Le découpage proposé n'est pas arbitraire, mais correspond aux différents moments, aux différents mouvements de ce courant théâtral durant les années étudiées. La première période s'étend sur neuf années, de 1966 à 1975, et, bien qu'elle couvre presque une décennie, représente les débuts du théâtre de femmes. La seconde s'échelonne sur les années 1976-1979 et est marquée par une effervescence sans cesse croissante. La dernière période comprend les années 1980 à 1982. Elle marque un tournant important dans l'histoire du théâtre de femmes.

A un modèle rigide d'analyse que nous aurions appliqué uniformément dans les trois chapitres, nous avons préféré un modèle souple, adaptable aux particularités de chacune des périodes. Trois composantes cependant reviendront à chaque chapitre : un segment consacré au théâtre de femmes, un autre au mouvement féministe et un/des segment/s

portant sur le théâtre québécois et/ou le discours critique. L'histoire et l'évolution du théâtre se confondant souvent avec l'analyse des observateurs/trices, il ne nous est pas toujours paru nécessaire d'isoler dans des sections différentes ces deux aspects. L'ordre de présentation de chacun des segments ne sera pas toujours nécessairement le même. Nous avons préféré laisser l'enchaînement se faire de lui-même.

CHAPITRE PREMIER

LES DEBUTS : 1966-1975

Encore cinq minutes de Françoise Loranger est créée à la radio en 1966, l'année de la fondation de la F.F.Q., premier regroupement du féminisme "deuxième vague", comme nous l'avons dit. La pièce est montée au Rideau-Vert en janvier de l'année suivante. La critique parle alors de "scène de la vie de famille québécoise"¹, de "drame réaliste et psychologique"². A la question : "Mais Cinq minutes encore (sic) qu'est-ce que cela représente à vos yeux?", Françoise Loranger répond :

On a souvent dit que mon théâtre était psychologique. Je ne le crois pas. Il baigne dans une atmosphère psychologique. Mais ma pièce, Cinq minutes, c'est d'abord une prise de conscience. Mon personnage, une femme, se sent complètement perdue, coincée, mais ne se rend pas compte de sa situation. C'est une phrase de son fils, ajoutée à plusieurs petits faits qui lui ouvre les

1. Jean BASILE, "Encore cinq minutes de Françoise Loranger" dans Le Devoir, 19 janvier 1967, p. 10.

2. Martial DASSYLVA, "Encore cinq minutes pour vivre" dans La Presse, 18 janvier 1967, p. 36.

yeux et l'éclaire. La différence qu'il y a entre Une maison... un jour et Cinq minutes, c'est que cette fois ce que j'ai envie de dire je le fais passer dans l'émotion et pas dans la parole.³

Personne n'utilise le mot "féminisme", pas même l'auteure. Elle parle de la prise de conscience d'une femme, d'"émotion" plutôt que de "parole". Cela peut paraître clair aujourd'hui⁴, mais à l'époque, pouvait difficilement avoir une résonance féministe. Le "mot 'féminisme' est rarement utilisé"⁵ au début de la "deuxième vague".

Du "féminisme tranquille" aux "années chaudes"

Entre 1966 et 1969 en fait, le féminisme est bien timide au Québec. Ce n'est pas sans raisons que l'on qualifie aujourd'hui cette période de "féminisme tranquille"⁶. Les femmes que Thérèse Casgrain réunit en 1965 pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire de l'obtention du droit de vote au Québec et qui lancent l'idée d'une Fédération des femmes

3. André MAJOR, "Françoise Loranger parlant de sa nouvelle pièce : une conscience qui s'éveille" dans Le Devoir, 14 janvier 1967, p. 13.

4. Françoise Loranger met à l'oeuvre le "non-dit" féminin, ce que la "parole", telle qu'elle est alors et telle qu'elle est encore souvent aujourd'hui, est incapable de dire.

5. COLLECTIF CLIO, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, p. 453.

6. C'est le nom que lui donne le COLLECTIF CLIO, op. cit., p. 453.

du Québec sont conscientes de la nécessité d'améliorer les conditions faites aux femmes, mais ce ne sont pas des féministes radicales. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1969 que s'amorce ce qu'il est maintenant convenu d'appeler les "années chaudes du féminisme"⁷ et qui sont d'abord le fait d'intellectuelles, de syndicalistes et de femmes de gauche. Avant 1969, le seul événement majeur rattaché aux revendications des femmes, c'est la création en 1967 de la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada ("Commission Bird"⁸) par le Gouvernement fédéral.

Le développement du féminisme chez les intellectuelles, dans les milieux syndicaux⁹ et la gauche se fait en grande partie sous l'influence des idées des féministes radicales américaines qui filtrent alors à la frontière et atteignent les francophones par le biais de leurs soeurs anglophones, mais aussi à l'intérieur du militantisme.

7. COLLECTIF CLIO, op. cit., p. 475.

8. Du nom de sa présidente, Florence Bird. C'est par cette appellation qu'elle est généralement désignée.

9. Pour être juste cependant, il faut souligner, comme le font Véronique O'LEARY et Louise TOUPIN dans la présentation de Québécoises deboutte! que l'engagement des femmes syndicalistes date de bien avant. Il ne faudrait pas oublier, disent-elles, "les treize années de luttes du comité féminin de la CSN (1953-1966)" (Québécoises deboutte!, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1982, t. 1, p. 9).

syndical, social et indépendantiste québécois¹⁰. Le rapport aux luttes politiques québécoises est évident dans le cas du premier groupe, le Front de libération des femmes du Québec (F.L.F.Q.) : il calque son nom et son fonctionnement par cellules sur ceux du Front de libération du Québec (F.L.Q.). Il naît à la fin de 1969 et oeuvre jusqu'en 1971. Puis le Centre des femmes (1972) prend la relève. Leur journal, Québécoises deboutte!¹¹, paraît de novembre 1971 à mars 1974. Il y est question de toutes les luttes de femmes et beaucoup du droit à l'avortement, important cheval de bataille de la gauche. Ailleurs, au tournant des années 70, le féminisme commence aussi à bouger un peu plus. En 1970, la "Commission Bird" remet son rapport qui "joue un rôle important dans l'éveil des Québécoises au féminisme"¹².

10. "(...) ce sont des étudiantes anglophones de Montréal, indépendantistes de gauche bilingues, qui les (luttes des femmes occidentales) feront connaître à certaines femmes francophones qui fonderont le FLF en 1969. Elles les sensibiliseront au mouvement féministe américain et à la nécessité de la création, au Québec d'un mouvement similaire.

Soulignons qu'à l'époque, les documents qui rendaient compte de l'effervescence internationale du mouvement féministe étaient en langue anglaise, ce qui ne contribuait pas à la sensibilisation des femmes francophones qui, en grande partie, luttèrent en faveur de l'unilinguisme français au Québec et contre l'impérialisme culturel anglo-américain... Ici, le néo-féminisme a dû passer par le nationalisme" (Québécoises deboutte!, t. 1, p. 27).

11. "'Québécoises deboutte!' Ce slogan fut inventé par des militantes du F.L.F. durant l'effervescence du printemps 71. (...) L'adjectif 'deboutte' servait à mettre bien en évidence la 'québécoitude' de ses membres et son optique indépendantiste. (...) A l'époque, l'indépendantisme de gauche obligeait..." (Véronique O'LEARY et Louise TOUPIN, Québécoises deboutte!, t. 1, p. 129).

12. COLLECTIF CLIO, op. cit., p. 489.

Le mouvement essaime et bientôt "une kyrielle de petits groupes se fondent dont un des plus connus est le R.A.I.F. (Réseau d'action et d'information pour les femmes)"¹³. En 1972, il a franchi les portes des universités francophones. Et en 1973, celles du "pouvoir" : le Gouvernement québécois crée le Conseil du statut de la femme (C.S.F.) et son vis-à-vis fédéral crée le Conseil consultatif canadien de la situation de la femme (C.C.C.S.F.). L'Année internationale de la femme (1975) décrétée par l'O.N.U. se prépare. Les "colloques régionaux organisés par le secrétariat fédéral de l'Année internationale de la femme mobilisent 2 000 femmes"¹⁴ et conduisent à Carrefour 1975, un congrès qui réunit cinq cents déléguées.

Le nouveau théâtre québécois

Du côté du théâtre, les années 1965-1975 sont surtout marquées par le développement d'un nouveau courant que nous signalions un peu plus tôt, le "nouveau théâtre québécois". Populaire, interrogateur, nationaliste, politique et surtout, résolument moderne¹⁵, ce théâtre explore, propose et, jusqu'à un certain point, impose une réalité et un

13. COLLECTIF CLIO, op. cit., p. 493.

14. Loc. cit.

15. Ce courant théâtral a reçu tant de définitions qu'il est difficile d'en faire une présentation qui les contienne toutes,

imaginaire québécois trop longtemps négligés, refoulés, voire méprisés. La création du Centre d'essai des auteurs dramatiques, les succès des Michel Tremblay, Jean-Claude Germain ou d'un Grand Cirque Ordinaire, l'intérêt que voue la critique au nouveau théâtre et la réponse du public permettent de mesurer l'impact et l'ampleur du phénomène.

L'émergence du théâtre de femmes

Françoise Loranger est l'une des dramaturges qui ont marqué ces années. Avec Le chemin du roy (1968), écrit en collaboration avec Claude Levac, Double jeu (1969) et Medium saignant (1970), elle entre, selon les critiques, dans le cercle des "modernes" et des "politiques"; Encore cinq minutes aura été la dernière de ses oeuvres "psychologiques". On parlera beaucoup de Françoise Loranger, de son engagement "politique"¹⁶ en particulier, mais on ignorera le plus souvent la question de son rapport au féminisme. A l'occasion de la création de Double jeu à la Comédie-Canadienne toutefois, le critique du Devoir, Jean Basile, ira rencontrer l'auteure et lui posera la question, semble-t-il. Il écrit, et on peut se demander sur quoi il se

16. Jean-Paul BROUSSEAU écrit en 1970 : "Alors on arrive (...) chez Françoise Loranger, avec le goût de demander : 'Mais ça va bientôt finir la politique au théâtre?'" ("Loranger : 'Le vrai sujet de ma pièce, la peur'" dans La Presse, 10 janvier 1970, p. 32). Cela montre à quel point, malgré son refus, l'étiquette "politique" colle à Loranger.

fonde pour avancer cela : "Françoise Loranger a beaucoup parlé des femmes, et tant qu'on l'a classée comme une féministe, bien à tort."¹⁷ Puis il cite Loranger :

- Parfois je regrette ne d'être (sic) pas un homme, dit-elle. C'est évidemment merveilleux d'être une femme et d'être une mère mais il y a tant de choses qu'un homme peut faire, voir.¹⁸

Lui a-t-elle avoué : "Je ne suis pas féministe"? Jean Basile ne le dit pas, mais si ce sont les propos rapportés qui constituent sa réponse, l'interprétation qu'il en fait semble forcée. Elle ne dit pas : "Je suis féministe." Elle ne dit pas non plus : "Je ne suis pas féministe." Sa réponse est à la fois engageante et évasive, comme cela est souvent le cas chez elle¹⁹. Les propos de Jean Basile sont moins prudents, ou guidés peut-être par une autre forme de prudence qui expliquerait pourquoi il tient tant à "protéger" Françoise Loranger, une auteure connue et respectée, de l'étiquette "féministe". Il s'agirait alors d'une prudence dictée par une certaine image négative des féministes qui a

17. Jean BASILE, "Du théâtre, de la liberté, de Dieu. Un entretien-vérité de Jean Basile" dans Le Devoir, 18 janvier 1969, p. 13.

18. Loc. cit.

19. A la question de Jean-Paul Brousseau (voir note 16, p. 22), elle répond en "se défend(ant) d'avoir écrit une pièce de 'propagande' pour l'idée d'indépendance" (Jean-Paul BROUSSEAU, op. cit., p.32).

cours en ces années et qu'on ne résiste pas toujours à faire sienne à des degrés divers. N'oublions pas qu'à la fin des années soixante les idées des féministes radicales américaines commencent à circuler au Québec et avec elles, l'image de "folles, de femmes anormales emportées par une haine déplorable"²⁰, propagée par les médias. Le critique ne voudrait sans doute pas qu'on l'accuse d'avoir associé la dramaturge à cette catégorie de "folles".

En dehors de la pièce de Loranger, peu d'oeuvres féministes sont produites entre les années 1966-1975. On compte : Bien à moi (1969), de Marie Savard; Un prince, mon jour viendra (1974), de Suzanne Garceau et Paule Baillargeon, du Grand Cirque Ordinaire, en collaboration avec Luce Guibeault; et deux pièces du Théâtre des Cuisines, Nous aurons les enfants que nous voulons (1974) et Môman travaille pas, a trop d'ouvrage! (1975). Le féminisme fait des gains partout, mais il a du mal à s'implanter au théâtre. Est-ce à la seule "terreur" du terme "féminisme" qu'il faut imputer cette situation? Cela paraît peu probable car la "terreur" frappe partout. Peut-être cependant y est-elle mieux entretenue qu'ailleurs, comme tendent à le montrer les propos que tient Jean Basile sur Françoise Loranger et une certaine réception critique faite à Bien à moi et à Un prince.

20. COLLECTIF CLIO, op. cit., p. 479.

En 1979, dix ans après la création de Bien à moi, Marie Savard écrit au sujet de son personnage, la Marquise : "C'était une féministe qui s'ignorait et heureusement d'ailleurs. Elle se serait sentie bien trop seule à cette époque."²¹ Il était préférable d'ignorer son féminisme à ce moment-là, nous dit Savard. En lisant certains passages des comptes rendus faits de sa pièce, celui de Martial Dassylva en particulier, il est facile de comprendre pourquoi :

Marie Savard se complait dans l'onirique et le délire (...) texte inutilement confus (...) Son discours (celui de la Marquise) est décoûsu, farfelu et souvent aberrant. (...) Dyne Mouso (l'interprète) ne ménage rien pour mettre en relief les aspects positifs de ce texte un peu ingrat et un peu gratuit.²²

Il n'y a pas d'allusion directe au féminisme, mais, cela est on ne peut plus clair, à la "folle" ou à l'"hystérique", pour reprendre un terme de Savard²³. "La marquise et son autesse en 1969 (sic) filèrent un bien mauvais coton"²⁴;

21. Marie SAVARD, Bien à moi, p. 11.

22. Martial DASSYLVA, Un théâtre en effervescence, Montréal, Editions La Presse, 1975, p. 148; reprise de sa critique parue dans La Presse le 19 février 1970, p. 27, sous le titre "Noblesse oblige et désoblige".

23. Elle écrit : "Une critique dans l'ensemble aveugle, paternaliste et insignifiante. Pure divagation verbale, ont dit certains. Une hystérique qui se montre la face! D'habitude on les cache". (Bien à moi, p. 7).

24. Loc. cit. Contrairement à ce qu'elle fait partout ailleurs, Savard écrit ici "marquise" avec une minuscule.

raconte l'auteure, et elles le "filèrent" longtemps, si on en juge par le temps mis par Savard à revenir à l'écriture dramatique proprement dite. Sur l'air d'Iphigénie²⁵ paraît en 1984, quinze ans après la création de Bien à moi.

L'accueil réservé à Bien à moi en aura-t-il traumatisé d'autres? On est tenté de le croire quand on examine le bilan de ces années. Entre 1970 et 1973, on ne compte aucune oeuvre féministe. En 1974, les filles du Grand Cirque Ordinaire et Luce Guilbeault créent Un prince, mais, déplore alors Yolande Villemaire, elles "refusent (...) d'accoler l'étiquette 'féministe' à leur spectacle"²⁶. Furieuse de ce que Martial Dassylva puisse "décréter (en réprimant difficilement un soupir de soulagement) que les trois comédiennes-auteures d'Un prince ne sont pas 'féministes pour deux sous'", la critique fait une violente sortie :

(...) elles ont raison. Et Dassylva a tort. Et vive le paradoxe! Si "féminisme" égale haine du mâle, désir du pouvoir, des armes et de l'agressivité des hommes, Un prince n'a rien à voir avec ce cliché.²⁷

25. Marie SAVARD, Sur l'air d'Iphigénie, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1984.

26. Yolande VILLEMAIRE, "Un prince, mon jour viendra" dans Jeu, no 5, (printemps 1977), p. 65.

27. Loc. cit.

Le mot "féminisme" apparaît dans le champ critique, mais c'est pour être aussitôt évacué. Yolande Villemaire s'en plaint, dénonce la tactique de l'équation : "'féminisme' égale 'haine du mâle'", mais, telle une féministe-qui-ne-s'ignore-pas, au contraire de la "Marquise", elle doit se sentir bien seule. Cacher son féminisme, voilà ce qu'il semble toujours "préférable" de faire au théâtre en 1974. Ailleurs, le cliché n'est pas sans effets, mais il paraît moins dévastateur. A l'Office national du film (O.N.F.), c'est en 1973-1974 que les femmes produisent le gros de la série "En tant que femmes", cinq films sur six. La situation n'y est pas toujours rose, si on en croit les témoignages²⁸, mais elle n'est pas empoisonnée au point de museler les femmes et de mettre un frein à leurs projets, ce qui semble bien être le cas du côté du théâtre institutionnel, voire du jeune théâtre.

A cette époque, il semble que le seul féminisme qui s'affirme et s'affiche au théâtre soit celui que pratiquent les femmes de gauche au Théâtre des Cuisines. Pourtant, là encore les choses sont loin d'être faciles. La "guerre" sévit entre les féministes-marxistes et l'orthodoxie marxiste²⁹. Mais être tenues à distance de la

28. Voir entre autres celui de Jocelyne DENAULT, "Le cinéma féminin au Québec" dans Copie zéro, no 11, (1981), pp. 36-44.

29. Véronique O'LEARY et Louise TOUPIN en font le récit dans l'introduction à Québécoises deboutte!, t. 1, pp. 32-39.

critique par les lieux et le public qu'elles fréquentent et être soutenues par les féministes de gauche, voilà qui paraît suffire à stimuler les membres de la troupe. Elles créent et jouent coup sur coup Nous aurons les enfants que nous voulons, une pièce sur l'avortement, et Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!³⁰, sur les conditions faites aux ménagères, deux pièces qui, compte tenu du cadre de leur représentation, connaissent un honnête succès. La première est jouée le 8 mars 1974 à la salle paroissiale Saint-Edouard de Montréal "devant près de 3,000 personnes"³¹. La seconde est jouée le 8 mars de l'année suivante à Montréal et est "également bien reçue"³², disent les membres de la troupe. Grâce à une subvention, le Théâtre des Cuisines fait avec cette pièce une tournée du Québec.

Les succès du Théâtre des Cuisines, même s'ils ne se comparent pas à ceux d'une troupe ou d'un théâtre bien établi, n'en montrent pas moins que durant cette période, les deux dernières années en particulier, le théâtre de femmes répond à certaines attentes, qu'un public est prêt à

30. On peut supposer que le titre reprend le mot d'Yvon DESCHAMPS : "Toute la famille, on a tout l'temps travaillé, inque ma mère qui travaillait pas... C'est pas d'sa faute, avait trop d'ouvrage..." ("L'argent" dans Monologues, Montréal, Leméac, 1973, p. 44).

31. THEATRE DES CUISINES, Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!, Montréal, Les Editions du Remue-ménage, 1976, p. 4.

32. Loc. cit.

entendre son discours, que le mot "féminisme" a cessé d'en effrayer plusieurs. Ce qu'ils montrent également, c'est qu'ailleurs, le théâtre de femmes aurait pu, aurait dû mieux se développer et que s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il en a probablement été empêché.

Certains des commentaires critiques évoqués plus haut ont certes nuï au développement du théâtre de femmes, mais il serait sans doute exagéré de les tenir pour uniques responsables. On peut supposer que l'anti-féminisme qu'ils expriment traduit un sentiment plutôt répandu dans la communauté théâtrale. Les femmes savent qu'elles n'ont pas intérêt à manifester leur féminisme. Pol Pelletier raconte :

En septembre 1975, j'anime un atelier de recherche sur le personnage féminin au théâtre dans le but de "casser" les stéréotypes sexuels et d'inventer de nouveaux personnages. C'est l'époque noire du féminisme, dans le milieu théâtral tout au moins (La grande époque de l'impuissance et du défaitisme féminins). Les femmes que j'avais regroupées ne sont pas intéressées à explorer les thèmes que je propose et l'atelier, après trois mois, se termine en queue de poisson.³³

Mieux vaut taire son féminisme que de s'exclure de la communauté.

33. Pol PELLETIER, "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec", p. 86.

Un phénomène ignoré

L'histoire du théâtre de femmes de cette période s'écrit donc entre deux pôles : d'un côté, les propos méprisants et/ou négatifs à l'endroit du féminisme; de l'autre, le silence. Dans le vide, autrement dit. Les ouvrages sur le théâtre québécois traduisent fidèlement cette situation. Dans le prestigieux ouvrage de la collection "Archives des lettres canadiennes", consacré au théâtre, Jean-Paul Pinsonneault écrit à propos d'Encore cinq minutes :

Bien sûr, Encore cinq minutes évoque la lutte d'une femme en vue de son affranchissement. Mais ce n'est pas en tant que femme que Gertrude nous retient et nous bouleverse. C'est d'abord et avant tout parce qu'il s'agit d'un être humain en quête de son autonomie. Et l'auteur tient plus à nous faire sentir la difficulté d'une certaine découverte de soi qu'à prôner l'émancipation du sexe féminin. Son oeuvre n'a rien à voir avec la contestation hystérique dont les échos nous parviennent de temps à autre. Elle tire sa substance d'un fond beaucoup plus riche et qui est, en définitive, la passion de l'Homme pour la liberté dans le respect de sa propre vérité.³⁴ (C'est nous qui soulignons.)

Les termes sont clairs : il faut gommer la "contestation hystérique" de peur qu'elle n'entache la "passion de l'Homme".

34. Jean-Paul PINSONNEAULT, "Encore cinq minutes de Françoise Loranger" dans Archives des lettres canadiennes, t. 5 : Le théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, p. 653.

Ailleurs, on ignore complètement le phénomène.

Cela se comprend dans les ouvrages parus au début des années 1970³⁵ - les oeuvres de femmes sont alors peu nombreuses -, mais étonne dans un livre comme Théâtre québécois II, publié en 1980. Certes ses auteurs, Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, ne prétendent pas à l'exhaustivité, mais dans un ouvrage qui "veut dessiner le parcours de la dernière décennie, particulièrement riche, polyvalente, mouvante"³⁶,

l'occultation du courant féministe est tout à fait étrange. Est-ce parce qu'on ne le considère pas important ou parce qu'on juge qu'il est en dehors de la problématique québécoise? Dans le quatrième tome du Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, portant sur la période 1960-1969,

35. Ce sont : de Jean-Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, Le théâtre québécois (Montréal, Editions HMH Ltée, 1970); d'Alain PONTAUT, Dictionnaire critique du théâtre québécois, (Montréal, Leméac, 1976); et de Michel BELAIR, Le nouveau théâtre québécois (Montréal, Leméac, 1973). Notons que dans ces ouvrages, on parle de Françoise Loranger, mais en tant qu'auteure d'oeuvres "psychologiques" et/ou "politiques".

36. Jean-Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, Le théâtre québécois II, Montréal, Editions Hurtubise HMH Ltée, 1980, endos de la couverture. Pour toute explication de l'absence d'Un prince dans le chapitre consacré au Grand Cirque Ordinaire, on trouve cette note : "Je laisse de côté Un prince mon jour viendra, spectacle 'féministe' monté par Paule Baillargeon et Suzanne Garceau avec la participation de Luce Guilbeault en janvier 1974. Voir l'article de Yolande Villemaire, Jeu, no 5, p. 65-70" (p. 88, note 41). Il faut sans doute comprendre que c'est pour la même "raison" qu'on ne parle pas des "grands shows" de femmes : La nef des sorcières (1976) et Les fées ont soif (1978)... Pourtant l'un des auteurs, Laurent MAILHOT, dans un autre ouvrage qu'il publie la même année avec Doris-Michel MONTPETIT : Monologues québécois 1890-1980 (Montréal, Leméac, 1980), fait une place à Marie Savard (Bien à moi) et à Nicole Brossard (monologue de La nef des sorcières).

on dit des pièces qui "posent les défis et les problèmes communs de la condition féminine, de l'amour, de la mort, du suicide (etc.)" qu'elles "débordent la problématique québécoise"³⁷. C'est peut-être la véritable raison de l'occultation dont le théâtre de femmes est l'objet. Elle n'explique cependant pas comment un théâtre qui remet en cause le fondement même de la société québécoise, la sujétion de la femme/mère à la famille/nation, ne fait pas partie intégrante de la problématique québécoise...

37. Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. 4, p. XXXIII.

CHAPITRE II

LA PERIODE DES COLLECTIFS : 1976-1979

La seconde période du théâtre de femmes (1976-1979), que nous appellerons la période des collectifs parce que c'est ce qui la démarque¹ au premier chef, s'ouvre sur un "coup de théâtre". En mars 1976 en effet, le Théâtre du Nouveau Monde (T.N.M.) présente La nef des sorcières, une oeuvre clairement, ouvertement féministe signée Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Nicole Brossard. De la part d'une institution aussi "officielle", le geste surprend, provoque. Le journal Le Jour titre le compte rendu de son critique, Pierre Vallières : "La Nef des sorcières met un point final à l'ère braillarde des 'belles-soeurs'"². La nef, comme le suggère ce titre et le compte rendu, ouvrirait une ère nouvelle :

1. Sur les vingt et une pièces répertoriées pour cette période, dix-sept sont des oeuvres collectives ou écrites en tandem, soit près de 80% de la production.

2. Pierre VALLIERES, "La Nef des sorcières met un point final à l'ère braillarde des 'belles-soeurs'" dans Le Jour, 12 mars 1976, p. 24.

En affirmant que "la vie privée est politique", La Nef des sorcières déclare que le temps est venu de faire éclater en mille miettes ce domaine "réservé" et clos et, pour les femmes, d'envahir solidement la vie publique.³

Une telle ouverture tranche avec le refus du féminisme qui domine la période précédente et on commence par se demander si l'heure de la reconnaissance du théâtre de femmes est enfin venue.

La production

Le nombre d'oeuvres produites durant cette période tendrait à confirmer cette impression. En effet, la même année, à l'initiative de Jean-Pierre Ronfard, Luce Guilbeault, Pol Pelletier et Nicole Lecavalier créent au Théâtre expérimental de Montréal (T.E.M.) un autre spectacle aux accents bien féministes : Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes. L'année suivante, le théâtre de femmes commence à donner de véritables signes de vitalité. Au T.E.M., on récidive avec Finalement, de Nicole Lecavalier, Alice Ronfard et Anne-Marie Provencher. D'autres collectifs naissent. Trois et sept la numéro magique huit (Geneviève Bergeron, Rachel Boucher, Catherine Brunelle, Geneviève Letarte, Michèle Mercure et Josianne Roy) présente Trois et sept le numéro magique et, à Québec, le Centre d'essai des femmes

3. Pierre VALLIERES, op. cit., p.24.

de Québec (qui deviendra la Commune à Marie) donne Concerto pour moultres-mots (sic), de Danielle Bissonnette et Céline Côté, Utinam!, un texte de Cécile Cloutier et Le fleuve au coeur, de Danielle Bissonnette, Léo-Munger et Manon Vallée.

En 1978, la croissance se poursuit. La Commune à Marie joue Mascarade, de Micheline Bernard et Manon Vallée, et Les folles nuits de Mlle Durentale à Rolland du tourbillon incessant, de Claudine Raymond et Léo Munger. Trois et sept revient avec L'éternelle incertitude de la Douce apprivoisée et le T.E.M. monte A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine, de Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier. La même année enfin, un nouveau collectif et une nouvelle auteure entrent en scène. La cellule des femmes d'Organisation Ô (Johanne Fontaine, Francine Labrie et Danielle Proulx) présente un spectacle intitulé e et Denise Boucher fait jouer Les fées ont soif au T.N.M.

En 1979, tout en continuant sur sa lancée, le théâtre de femmes développe de nouvelles ramifications. Les femmes d'Organisation Ô sont au rendez-vous avec De force, je déchire ma camisole, de même que la Commune à Marie avec Sylvie, hôtesse de l'air, de Claudine Raymond et Nicky Roy, et La mère à boire, de Danielle Bissonnette, Léo Munger et Denise Dubois. Trois et sept font de même avec Alice à la peau rouge et ne se met pas de fond de teint. On compte

également deux spectacles constitués d'un montage de textes de femmes : Célébrations, mis en scène par Pol Pelletier au T.N.M. et Féminances, première intervention d'un nouveau groupe, la Cellule féminine/féministe de l'Eskabel (Thérèse Isabelle, Monique Lapointe, Johanne Pelletier, Laurence Jourde, Gaia Ilane Lande et Lucie Laviolette). Seule la pièce Moman, de Louisette Dussault, présentée à la salle Fred-Barry en mars, déroge à la pratique des performances collectives qui prévaut. Mais l'événement majeur de cette année 1979 est la création du Théâtre expérimental des femmes (T.E.F.) par Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier. Première initiative du genre au Canada, le T.E.F. veut être le lieu d'un théâtre par et pour les femmes. La même année, le groupe présente La peur surtout.

Deux oeuvres en 1976, cinq en 1977, six en 1978, huit en 1979 : on semble loin de "l'époque noire du féminisme dans le milieu théâtral"⁴. Le théâtre de femmes ne cesse de progresser durant ces années aussi bien par le nombre d'oeuvres produites que par celui des femmes qui s'engagent. La ferveur collective a remplacé l'impuissance, le défaitisme.

4. Voir la note 33 du premier chapitre, p. 29.

Un facteur déclencheur : "La nef"

Sans rien enlever à l'exemple que donne le Théâtre des Cuisines en 1974-1975, on peut sans doute avancer que la présentation de La nef des sorcières au T.N.M. n'est pas étrangère au courage et à l'enthousiasme nouveaux qui paraissent animer les femmes durant cette période. Sur le coup, les féministes "échaudées" ont du mal à évaluer l'événement. Yolande Villemaire écrit alors qu'il ne faut pas se leurrer : "(...) rien d'étonnant à ce que le T.N.M. affiche un 'show de femmes' au lendemain d'une Année de la femme qui nous refoule comme sujet."⁵ Pour elle, la pièce marque "un net recul par rapport à d'autres shows de femmes moins officiels et moins 'moussés'"⁶. Villemaire fait allusion à Bien à moi, à Un prince et aux productions du Théâtre des Cuisines. Alors d'un avis identique, Francine Noël révisé son évaluation en 1980 :

Notre sentiment était peut-être fondé, mais je crois que, par rapport au contexte de l'époque, il était tout simplement non pertinent dans la mesure où pour beaucoup de personnes, La Nef a été une véritable révélation. C'est cela seulement qui compte.⁷

5. Yolande VILLEMAIRE, "Autour de La nef des sorcières" dans Jeu, no 2, (printemps 1976), p. 17.

6. Ibid., p. 21.

7. Francine NOËL, "Plaidoyer pour mon image" dans Jeu, no 16, (1980/3), p. 48.

Avec le recul, il est certes plus facile d'évaluer la portée de la production du T.N.M. Si pour plusieurs, le langage de La nef fait déjà dépassé en 1976, il reste que pour beaucoup d'autres, comme le fait remarquer Francine Noël, il est neuf⁸. Quelle qu'ait été la motivation du T.N.M. pour commander une telle production, il demeure qu'il s'agissait d'un précédent bien "nécessaire". L'exemple venait de haut. L'image de l'institution, la notoriété de certaines signataires de l'oeuvre, dont Marie-Claire Blais et Nicole Brossard, ne pouvaient qu'aider au théâtre de femmes⁹. Le discours féministe, la période 1966-1975 nous l'a bien démontré, avait alors un urgent besoin de se faire une image et d'être "légitimé" au théâtre. Par sa commande, le T.N.M. lui en fournissait l'occasion.

La part du mouvement féministe

On ne saurait cependant imputer à la seule présentation de La nef au T.N.M. la multiplication des collectifs

8. On peut présumer en effet que pour bon nombre des 25 000 personnes qui ont assisté aux représentations de La nef, c'était la première fois qu'elles entendaient un discours féministe à la scène.

9. Pol PELLETIER écrit : "Je qualifierais l'importance de ce spectacle en quatre points : 1. Son audace (...). 2. Son succès et sa diffusion. Présenté dans le plus grand théâtre 'établi' de Montréal, il a touché 25 000 personnes. 3. Le précédent qu'il a créé (...). 4. Le rôle catalyseur 'entre femmes' (...)" ("La petite histoire du théâtre de femmes au Québec", p. 85).

et des oeuvres de femmes après 1976. Les changements qui se produisent dans le mouvement féministe à partir de 1975 contribuent sans doute également à la santé nouvelle du théâtre de femmes. L'Année de la femme permet aux femmes de "se rendre compte de leur désillusion face à la politique masculine"¹⁰, croit le Collectif Clio. Les féministes se dégagent de la "domination du marxisme et du nationalisme" et ce changement "rapproche l'ensemble du mouvement des femmes du féminisme radical"¹¹. Donc, en même temps que l'ensemble du mouvement s'ouvre à la pensée radicale, il accède à son autonomie. Il devient plus uni, plus exigeant et plus audacieux. Le titre du document que présente le C.S.F. au Gouvernement québécois en 1978 illustre bien le changement survenu : Pour les Québécoises : égalité et indépendance¹². Il a quelque chose de frondeur, si l'on pense que les recommandations qu'il coiffe sont soumises à un gouvernement souverainiste. Il indique clairement qu'il est fini, le temps où les femmes font passer les priorités de la collectivité et/ou des gouvernements - ici l'indépendance - avant les leurs.

10. COLLECTIF CLIO, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, p. 493.

11. Loc. cit.

12. CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, Pour les Québécoises : égalité et indépendance, Gouvernement du Québec, Editeur officiel du Québec, 1978. Ce titre tranche avec le slogan lancé par le F.L.F.Q. en 1971 : "Pas de Québec libre sans libération des femmes! Pas de femmes libres sans libération du Québec!"

Cette audace nouvelle qui se manifeste à l'intérieur du mouvement féministe n'est sans doute pas étrangère à celle qu'on observe chez les femmes au théâtre. Plusieurs quittent les rangs de troupes mixtes, abandonnent les thèmes qui ont fait le succès et la marque du théâtre québécois jusque-là et se mettent à l'écoute de leur propre désir, de leur propre parole. Plusieurs comédiennes et auteurs ont déjà fait ou font alors le saut. La création du T.E.F. en 1979, même si elle est le fait d'un petit groupe, répond probablement à cette fièvre croissante du théâtre de femmes.

On aura cependant remarqué un grand absent pendant cette période : le Théâtre des Cuisines. On sait que la troupe est issue de la gauche féministe et que, pendant les années qui précèdent la rupture de 1975, les "combats" entre marxistes et féministes de gauche sont féroces. L'autonomie, la force nouvelle du mouvement vont être lentes à effacer les séquelles de ce conflit. En 1976, le Théâtre des Cuisines est épuisé. Carole Fréchette, alors membre de la troupe, raconte :

A cette époque, paralysées par notre manque de précision théorique, sentant l'urgence de "s'armer" pour répondre aux attaques de la gauche, nous avons décidé de mettre pour quelque temps le théâtre en veilleuse (...).¹³

13. THEATRE DES CUISINES, As-tu vu? Les maisons s'emportent!, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1981, p. 89.

Paradoxe de l'histoire, la troupe sent le besoin de se ressourcer au moment où d'autres s'apprêtent à venir lui prêter main-forte. L'autonomie du mouvement féministe n'aura pas été bénéfique à toutes de la même façon.

Théâtre québécois et critique théâtrale

Quand on lit les chroniques théâtrales publiées dans les journaux durant ces années, on est frappé par la morosité qui s'en dégage. La critique semble déprimée, inquiète de l'avenir du théâtre québécois¹⁴. Saison après saison, c'est à peu près le même constat qui revient. Le titre d'un article de Martial Dassylva, paru en février 1977, en donne le ton : "Comment le Théâtre se porte-t-il? Pas très bien merci"¹⁵. Le "nouveau théâtre québécois" n'est plus tout à fait nouveau; il est essoufflé, comme il est normal qu'il le soit après plus de dix ans d'activité, mais la critique a du mal à s'y faire :

(...) après des années fastes, la dramaturgie québécoise connaît des lendemains

14. Pierre LAVOIE écrit, dans "Québec/Bilan d'une révolution théâtrale" (Jeu, no 6, (été-automne 1977), p. 47) : "L'alarme est sonnée. 'Le théâtre québécois ne se porte pas bien'; 'le théâtre québécois est dans un cul-de-sac'. Ces deux opinions reflètent un sentiment de plus en plus généralisé chez la critique dramatique et les observateurs de la scène québécoise."

15. Martial DASSYLVA, "Comment le Théâtre se porte-t-il? Pas très bien merci" dans La Presse, 19 février 1977, p. D8.

chancelants, chancelléments qui se traduisent par l'absence à peu près totale d'une relève dynamique, autonome et clairement identifiée et par le recours systématique aux "anciens" (les Dubé, Tremblay, Germain, Lorange, etc.).¹⁶

Adrien Gruslin du Devoir tente de se faire moins alarmiste, mais il y parvient difficilement :

A la veille de la saison 77-78, les problèmes de la dramaturgie au Québec sont loin d'être résolus. Le débat s'amorce à peine. De vent nouveau : point; mais des signes annonciateurs qu'il en pourrait arriver un. Assistera-t-on à un retour en force de la vitalité créatrice maintes fois vantée ici, celle-là même en éclipse l'an dernier? Il est permis de se le demander.¹⁷

Il y aurait quelque espoir, mais lequel? Gruslin nous laisse dans l'expectative. En juin 1979, rien n'a encore changé, si on en croit le bilan que soumet Martial Dassylva :

(...) le "hic" ne réside peut-être pas dans le fait que les "anciens" ou aient abandonné ou continuent d'écrire même en se répétant. Sans doute est-il exagéré de soutenir que la dramaturgie québécoise est en panne. On n'est toutefois pas loin de la vérité quand on affirme qu'elle se cherche et qu'on ne pressent pas de vague semblable à celle qui a déferlé entre 1965 et 1975.¹⁸

16. Martial DASSYLVA, op. cit., p. D8.

17. Adrien GRUSLIN, "La manne théâtrale 77-78 : de l'activité à souhait" dans Le Devoir, 10 septembre 1977, p. 21.

18. Martial DASSYLVA, "Les Fées ont soif et une saison bien remplie" dans La Presse, 9 juin 1979, p. D4.

Manifestement, la critique journalistique accepte difficilement que le "nouveau théâtre québécois" ne soit plus aussi fougueux que durant ses premières années. Elle ne peut s'y résigner. Année après année, c'est son retour qu'elle guette, c'est lui et non d'autres qu'elle attend. C'est ainsi que le "vent nouveau" tarde à souffler et que les "signes annonciateurs" restent nébuleux.

Cette attitude étonne si l'on pense au dynamisme du théâtre de femmes. Certes toutes les pièces de femmes ne sont pas des chefs-d'oeuvres (quel courant dramatique pourrait se vanter de n'avoir suscité que des chefs-d'oeuvres?), toutes les pièces ne sont pas jouées dans de grandes salles ou créées par des groupes et des auteures connus. Mais comment fait-on pour ne pas voir, pour occulter le phénomène dans son ensemble? Le "vent nouveau" qu'on attend avec force soupirs n'est-il pas dans ce tourbillon qu'est en train d'engendrer le théâtre de femmes? Il semble que l'on soit incapable d'une telle équation¹⁹. Il s'agirait plutôt d'une "vogue"²⁰.

19. L'ouvrage de GODIN et MAILHOT signalé au chapitre précédent, Théâtre québécois II (voir note 36, p. 31), porte également sur cette période. Le silence qu'on y observe sur le théâtre de femmes reflète bien cette incapacité.

20. "Ainsi, par exemple, en 1978-1979, la vogue aura été aux spectacles-solos - one man ou one woman shows - et aux spectacles à thématique féminine et féministe" (Martial DASSYLVA, "Une année bigarrée marquée par 'Les Fées'" dans La Presse, 29 décembre 1979, p. C3).

Dans Le Devoir toutefois, il faut distinguer entre les présentations et bilans de saisons et la couverture des créations de femmes, surtout en 1979. Est-ce à la venue de Jean Royer aux pages culturelles du journal qu'on doit cette ouverture? C'est possible²¹, bien que ce ne soit pas au Devoir qu'on ait trouvé l'attitude la plus fermée jusque-là. Quoiqu'il en soit, on observe un nombre plus important de chroniques féminines sur les oeuvres de femmes dans le quotidien, souvent par voie de "collaborations spéciales". Royer lui-même signe des articles fort sympathiques à certaines oeuvres de femmes. Il écrit, se référant aux Fées :

En ce siècle, la parole de femmes aura changé la face du monde au moins aussi immensément que la technologie des cosmonautes aura changé la face de la lune romantique des poètes.²²

Malgré cette ouverture, il reste difficile de parler d'un changement majeur dans l'ensemble du discours de la critique journalistique en 1978-1979. L'image de "folle" persiste comme en témoigne la réception critique du "one woman show" de Louise Dussault, Moman (1979).

21. Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA écrit au sujet de son arrivée au Devoir : "Dès son arrivée au Devoir en 1978, il fait couvrir l'actualité culturelle des femmes et des hommes à part égale, et confie progressivement une part substantielle des chroniques de lectures et de cinéma à des chroniqueuses" ("Passeport 70-80/Vous avez dit femme, féminine ou féministe?" dans Le Devoir, 21 novembre 1981, p. III).

22. Jean ROYER, "Il y a si longtemps qu'on s'attend..." dans Le Devoir, 18 novembre 1978, p. 19.

La "terreur" du mot "féminisme" continue de peser. Adrien Gruslin du Devoir se montre ouvert et prudent dans son article sur Moman. Il se contente de citer les propos de l'auteure :

J'ignore si c'est féministe. Je parle de l'intérieur, de ce que les femmes vivent avec les enfants. Mon exorcisme est le leur. Ma prise de conscience de même. Mais tout est ma modeste vision des choses. 23

Martial Dassylva procède tout autrement :

- Est-ce un show féministe votre histoire? Voilà la grande question lâchée! La grande question que Louisette Dussault attendait et redoutait un peu. Mais pendant cette conférence de presse (...), quel mâle sexiste et méchant aurait pu résister à la tentation de cette colle classique et facile?

(...)

- Je ne sais pas, répond-elle, ou plutôt je ne sais plus (...) Si l'on entend par "féministe" le fait d'aborder ce genre de problème de l'intérieur, oui dans ce sens là mon spectacle est féministe. Mais si l'on entend par "féministe" qu'il y aurait un ton de manifeste ou revendicateur, alors je dis que mon spectacle n'est pas féministe. 24

L'expression "la grande question lâchée" a de quoi surprendre en 1979, d'autant que le critique ne semble pas

23. Adrien GRUSLIN, "Louisette Dussault/Rompre avec la moman-police" dans Le Devoir, 17 mars 1979, p. 20.

24. Martial DASSYLVA, "Un show féminin, féministe et personnel" dans La Presse, 17 mars 1979, p. D1.

s'amuser à se faire l'avocat du diable. Mais la "colle classique et facile" est posée et son effet réussi. Coincée, Louisette Dussault se sent forcée de se justifier, de se situer, de distinguer : il y aurait un féminisme "acceptable" (celui qui aborde "ce genre de problème de l'intérieur") et un autre (celui qui a un "ton de manifeste ou revendicateur"). Dichotomie nécessaire pour se démarquer de l'image de "folle enragée" qui manifestement circule encore. Même en 1979, il n'est pas toujours permis de dire de son œuvre qu'elle est tout bonnement féministe. Les féministes sont plus fortes, plus hardies, mais, réflexe de prudence sans doute, elles sont nombreuses à savoir qu'il faut composer, nuancer.

Le véritable changement durant cette période est peut-être à chercher du côté des revues. De nouvelles revues paraissent et, avec certaines déjà existantes, ouvrent leurs pages au théâtre de femmes. Toutes n'ont pas une large diffusion comme la revue Châtelaine, qui publie un article sympathique au théâtre de femmes²⁵, en juillet 1978, mais les "mordu/e/s" du théâtre sont mieux informé/e/s, ont l'occasion de l'être davantage en tout cas. Les cahiers de théâtre Jeu commencent à paraître en 1976 et s'intéressent au théâtre de femmes. On y retrouve beaucoup de comptes rendus de pièces de femmes et bien d'autres choses encore.

25. Catherine TEXIER, "En scène, les femmes!" dans Châtelaine, vol. 19, no 7, (juillet 1978), pp. 40-41, 70-73.

Parmi les manifestes de théâtre qu'ils publient²⁶ figure le manifeste du Théâtre des Cuisines, et leur numéro sur le Grand Cirque Ordinaire²⁷ n'occulte pas la participation des femmes dans le groupe ni leur création, Un prince, comme on le fait dans les ouvrages sur le théâtre. Cette attitude ne se dément pas avec les années, comme en fait foi le numéro 16, paru en 1980, entièrement consacré au théâtre de femmes. Il serait trop long d'énumérer toutes les revues, tous les numéros de revues où l'on rend compte des créations de femmes durant ces années, mais mentionnons tout de même Spirale, Lettres québécoises, Québec français, Voix et images, sans oublier Possibles, qui publie en 1979 la "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec" de Pol Pelletier, article que reprend Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme en 1980, et bien sûr Trac femmes, le numéro spécial des cahiers du T.E.M. paru en décembre 1978.

Tout cela est heureux, mais n'est pas sans revers. Dans les revues²⁸, de même que dans les "collaborations spéciales" aux journaux, ce sont la plupart du temps des femmes, et souvent des femmes engagées qui signent les articles. Cela est bien parce qu'enfin on donne aux femmes la possibilité de faire valoir leur point de vue, mais cela a

26. Jeu, no 7, (hiver 1978).

27. Jeu, no 5, (printemps 1977).

28. Sauf celles ayant des chroniqueurs attitrés, Lettres québécoises, par exemple.

également l'inconvénient de les placer dans la difficile position de juges et parties. Tant que la critique masculine s'enferme dans son mutisme (ce qui est souvent le cas), ou continue à ressasser les mêmes clichés, le théâtre de femmes risque d'être perçu comme une "affaire-de-femmes" qui ne concerne, n'est susceptible d'intéresser et n'intéresse que les femmes.

Le bilan

Malgré ces ratés, il faut reconnaître que durant ces années, le théâtre de femmes accomplit un réel progrès. Il n'est pas aussi en évidence qu'il aurait mérité de l'être, mais au moins il peut compter sur sa propre vigueur, sur la plume complice de certaines artisanes et amies et même sur celle de quelques amis. Toutefois l'épisode tumultueux des Fées ont soif brouille l'analyse qu'on peut faire de cette période. Il s'agit sans doute d'une des pièces qui ont fait couler le plus d'encre au Québec. La Théâtrothèque de l'Université de Montréal a répertorié pour les années 1978-1979 pas moins de 350 titres (articles, comptes rendus, lettres aux journaux, entrevues, analyses, etc.)²⁹ sur Les fées, mais l'événement "censure", à l'origine de "l'affaire des Fées", rend l'analyse difficile. D'une part,

²⁹. Raymond LAQUERRE et Pierre LAVOIE, Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec, 1978-1979, 3 t., Théâtrothèque de l'Université de Montréal/Leméac, 1981.

la pièce n'est pas la première victime de la censure du Conseil des Arts métropolitain³⁰; d'autre part, il n'est pas toujours facile de départager dans les différents textes publiés ce qui est soutien du discours féministe des Fées de ce qui est dénonciation de la censure. Tout ce que l'on peut constater, c'est qu'à la suite de cet épisode, pendant les années 1978-1979 à tout le moins, l'attitude critique masculine, de manière générale³¹, n'évolue pas, vis-à-vis du théâtre de femmes, dans la même mesure que les réactions à "l'affaire des Fées".

Suite à la fondation du Théâtre expérimental des femmes (février 1979) par exemple, les quotidiens soulignent l'événement. Le Devoir puis La Presse y délèguent chacun un/e critique³². Mais cet intérêt est passager si l'on en croit les témoignages. Publiciste du groupe en 1982, Hélène Pedneault raconte :

30. Ti-Jésus bonjour de Jean FRIGON vient d'en être victime, rétroactivement. En guise de réprobation, le C.A.M. retient une tranche de sa subvention accordée au T.N.M. pendant un bon moment.

31. On peut quand même se demander - sans pouvoir répondre toutefois - quelle est la part des Fées ou de l'"affaire des Fées" et celle de la politique instaurée par Jean Royer dans l'ouverture qu'on note au Devoir?

32. Nathalie PETROWSKI signe dans Le Devoir : "Pol Pelletier/Contre la violence faite aux femmes" (21 juillet 1979, p. 11-12) et Martial DASSYLVA dans La Presse : "Une pratique résolument féministe" (8 décembre 1979, p. C3).

Ce n'est vraiment qu'avec La terre est trop courte... que les médias ont bien répondu. Sans doute parce que la distribution affichait des noms connus.³³

On s'ouvre au théâtre de femmes, mais dans l'ensemble, cela reste timide. Ceux/celles qui croient réellement dans ce théâtre, ce sont encore - d'abord et surtout - celles qui y sont engagées à divers titres.

33. Dominique DEMERS, "La révolte sur scène/Théâtre expérimental des femmes" dans Châtelaine, vol. 19, no 7, (octobre 1982), p. 200.

CHAPITRE III

UN TOURNANT DECISIF : 1980-1982

Dans un bilan de la littérature dramatique des années 70 qu'il propose aux lecteurs/lectrices du Devoir en novembre 1981, Adrien Gruslin écrit :

Finalément, il convient de se demander si les expériences théâtrales les plus riches n'ont pas été le lot d'écritures féminines en cette fin des années soixante-dix. De La Nef des sorcières à La Saga des poules mouillées en passant par Les Fées ont soif, A ma mère..., Moman et quelques autres se dégage un courant nettement affirmé. Doit-on en conclure que les femmes entretiennent ce projet collectif qui manque à la collectivité québécoise?

La critique masculine ne nous avait pas habitué/e/s à ce langage. Jusqu'ici on avait trouvé à lire quelques bons mots, noté une forme d'ouverture chez certains, mais c'est la première fois qu'au moment d'un bilan, un critique définit le théâtre de femmes comme un "courant affirmé". On aurait

1. Adrien GRUSLIN, "La littérature dramatique/Une décennie d'abondance dans la diversité" dans Le Devoir, 21 novembre 1981, p. XVIII.

souhaité que la réflexion, le questionnement, surgissent plus tôt, mais sachant ce que l'on sait des périodes précédentes, on se dit que "mieux vaut tard que jamais". Et l'on se surprend à imaginer que c'est peut-être dans la période 1980-1982 que le théâtre de femmes accède à la reconnaissance tant attendue...

Les chiffres

Les premières indications que nous fournissent les chiffres pour ces années ajoutent à l'impression favorable du début. Entre 1980 et 1982, le théâtre de femmes enrichit son répertoire de vingt-deux pièces, une performance plus remarquable encore que celle (vingt et une pièces) de la période précédente, pourtant plus longue (quatre ans au lieu de trois pour celle-ci). A cela s'ajoutent deux festivals de créations de femmes organisés par le T.E.F. en 1980 et 1982 qui génèrent près de soixante-dix manifestations de toutes sortes (sketches, performances, lectures, etc.).

Toutefois, un examen plus attentif des chiffres modifie quelque peu l'impression initiale. C'est en 1980 que le théâtre de femmes enregistre son plus fort taux de productions. On compte treize pièces cette année-là :

Entre nos mots, d'autres paroles, une dramatisation de textes d'auteures québécoises montée par le Théâtre de la Nouvelle Lune; Parce que c'est la nuit, une production du

T.E.F.; Ma mère à boire, un montage de textes d'écrivaines québécoises dirigé par Martine Landriault et présenté à la salle Fred-Barry; L'incroyable histoire de la lutte que quelques-unes ont menée pour obtenir le droit de vote pour toutes, de Madeleine Greffard, Jocelyne Beaulieu, Josette Couillard et Luce Guilbeault, à l'U.Q.A.M.; De force je déchire ma camisole, suite et fin, des femmes d'Organisation O, au T.E.F.; As-tu vu? Les maisons s'emportent!, du Théâtre des Cuisines; En plein ventre, du tandem Céline Beaudoin et Louise Ladouceur, à l'Atelier Continu; Talon haut, d'un autre tandem, Michèle Allen et Alice Ronfard, au T.E.F.; Passé dû, de Madeleine Greffard, à la Grande Réplique; Où est Unica Zurn, d'Anne-Marie Provencher à l'Annexé de l'Ecole nationale; Histoire de fantômes, de Francine Tougas, aux Fleurs du mal; Le Souffle de la montagne, d'Anne Ancrenat, à l'Eskabel; et finalement J'ai beaucoup changé depuis, de Jocelyne Beaulieu, au Théâtre d'Aujourd'hui. L'année suivante, le nombre de productions baisse radicalement. Il passe de treize à cinq pièces : C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, de Marie Laberge, à la salle Fred-Barry; Veille, d'Anne-Marie Alonzo, au T.E.F.; La lumière blanche, de Pol Pelletier, au T.E.F.; La saga des poules mouillées, au T.N.M., et La terre est trop courte, Violette Leduc, au T.E.F., deux pièces de Jovette Marchessault.

En 1982, si l'on fait abstraction des nombreuses activités du Festival de créations de femmes, comme nous

l'avons fait pour 1980, le nombre de productions chute encore. On ne répertorie plus que quatre pièces de femmes : As-tu vu la dame d'en haut?, de Nicole Lecavalier, Grandir, de Francine Tougas, et Ballade pour trois baleines, de Lise Vaillancourt et Diane Bégin, trois oeuvres créées au T.E.F.; et Enfin Duchesse, des Folles Alliées, un groupe de Québec.

A cette baisse de production correspondent d'importantes modifications dans la façon de produire. La ferveur collective qui avait marqué la période précédente s'atténue en 1980. On ne compte que six oeuvres collectives sur treize. L'écriture en tandem (deux pièces) et l'écriture solo (cinq pièces) la supplantent. En 1981, les oeuvres collectives et même celles en tandem ont disparu. La dernière année, tous les modes de création sont à nouveau représentés, mais c'est encore l'écriture solo qui prime : deux pièces sur quatre.

Ces chiffres et la nomenclature qui les accompagne dessinent un tout nouveau parcours pour le théâtre de femmes de cette période. La croissance amorcée en 1976 se poursuit la première année, atteint un sommet, mais la création collective perd considérablement de son importance. C'est l'écriture solo qui paraît vouloir la remplacer, ce qui se confirme dans les années subséquentes. En 1981, les groupes qui ont fait la richesse de la période précédente ont tous disparu : Trois et sept la numéro magica, les femmes

d'Organisation O et de l'Eskabel de même que la Commune à Marie. Le Théâtre des Cuisines refait surface en 1980, mais ne revient pas par la suite, pas dans les années étudiées du moins. Des expériences comme celle du Théâtre de la Nouvelle Lune et de l'U.Q.A.M. en 1980 ne sont pas répétées en 1981-1982. Un seul groupe reste en 1982 et c'est un nouveau venu, les Folles Alliées. L'institution qu'est le T.E.F. demeure, mais ses artisanes, Pol Pelletier et Nicole Lecavalier, optent elles aussi pour l'écriture-solo. Ajoutons que lors du second festival de créations de femmes, on remarque une même tendance; la plupart des manifestations sont des oeuvres-solos. A la fièvre collective succède un penchant pour l'individualisme. Pourquoi et pour prendre quelle direction? C'est ce qu'il faut chercher.

Du côté du mouvement féministe

Entre 1980 et 1982, on n'observe aucun changement majeur au niveau de l'orientation du mouvement féministe. En dépit de "l'affaire des Yvettes" qui signale et canalise un certain ressac en 1980 et de certains bruits voulant que le féminisme soit mort et qu'on en soit au post-féminisme, le mouvement féministe poursuit son oeuvre avec la même belle assurance qu'il a acquise au cours de la période précédente. Fortes de l'expérience, en possession de méthodes de travail bien rodées, mieux au fait des stratégies et tactiques de l'adversaire, les féministes sont moins

vulnérables que jamais. Elles sont conscientes du chemin qu'il reste à parcourir, ne se leurrent pas sur la véritable nature de leurs gains (les pièges du nouveau droit de la famille, les promesses de programmes d'accès à l'égalité entre autres), mais elles ont acquis la conviction que le processus de changement engagé est irréversible. Enfin, l'inquiétude face à la relève ne s'est pas encore manifestée (comme elle le fera dans quelques années), si bien que l'heure est surtout à la confiance. Ainsi, rien ne permet de reconnaître les signes d'un quelconque virage du féminisme : c'est la continuité.

Et ailleurs...

Du côté de la critique théâtrale, nous avons fait état d'un article d'Adrien Gruslin qui pourrait peut-être cependant indiquer un changement de direction. Quand on lit les chroniques de théâtre, les présentations et bilans de saisons des années 1981-1982, on a effectivement l'impression qu'un virage s'est opéré. La critique a, dirait-on, cessé d'attendre le "vent nouveau" et serait en mesure d'apprécier la vigueur du théâtre québécois². Le bilan de l'année théâtrale 1979-1980 signé Jacques Larue-Langlois

2. Cette vigueur, si on en juge par le nombre de créations, ne se serait jamais démentie entre 1976 et 1979. Dans "Chronologie fragmentaire des créations québécoises depuis 1975" (Jeu, no 21, (1981/4), pp. 129-169), Lorraine CAMERLAIN répertorie 72 créations en 1979 contre 34 en 1976. Ce serait plutôt en 1980 (62 créations) qu'il y a baisse...

(successeur de Gruslin au Devoir), "Le théâtre : une saison à tout casser"³, tranche avec le pessimisme observé durant la période précédente, voire s'insurge contre lui : "A ceux qui osent encore prétendre que le théâtre est en mauvaise posture, il faudrait désormais rappeler (...)." ⁴ Martial Dassylva semble avoir cessé d'attendre la "vague"⁵ lui aussi. Dans "Le théâtre en 1980-1981/Regard sur une saison qui a commencé plus tôt", il écrit que la saison "ressemble (...) dans ses grandes lignes à quelques-unes des précédentes"⁶, mais le ton des années précédentes n'y est pas. Ce n'est pas le grand enthousiasme, c'est même assez mathématique comme présentation, mais le regard semble tourné vers l'avenir⁷. Le changement intervenu à la barre critique du Devoir n'apparaît pas en cause ici (Gruslin n'a jamais été le plus pessimiste des pessimistes). Il s'explique.

3. Jacques LARUE-LANGLOIS, "Le théâtre : une saison à tout casser" dans Le Devoir, 29 mars 1980, pp. 25-26.

4. Loc. cit.

5. "(...) on ne pressent pas de vague semblable à celle qui a déferlé (...)" (Martial DASSYLVA, "Les Fées ont soif et une saison bien remplie" dans La Presse, 9 juin 1979, p. D4.

6. Martial DASSYLVA, "Le théâtre en 1980-81/Regard sur une saison qui a commencé plus tôt" dans La Presse, 4 octobre 1980, p. C6.

7. On peut se demander si, au moment de quitter le poste de critique à La Presse, Martial DASSYLVA est réellement optimiste. Il parle de "creux de vague", de "situation de vacuité et de flottement"; "(...) le climat social et politique du Québec, comme celui de tout le monde occidental, expliquerait en grande partie cette atonie intellectuelle et artistique dans laquelle nous nous débattons tous depuis trois ou quatre ans" ("Après dix-huit ans..." dans La Presse, 17 septembre 1983, p. C6). C'est nous qui soulignons.

probablement par la nécessité de sortir du cul-de-sac où s'était enlisé le discours critique.

Pour le théâtre de femmes toutefois, il est à se demander si le regard nouveau posé sur l'activité théâtrale n'arrive pas un peu trop tard. L'année 1980 est une année record pour lui, mais la décroissance qu'il accuse dans les années subséquentes le rend moins visible dans l'ensemble de la production théâtrale. C'est dans les années de grande effervescence, alors qu'il était en pleine croissance, qu'un tel regard aurait pu le servir. Avec le recul, Gruslin pose la question du théâtre de femmes comme "courant nettement affirmé", mais au moment où il signe son bilan (novembre 1981), cette affirmation est moins manifeste, quantitativement en tout cas. Le débat qu'elle engage ne peut avoir lieu.

La couverture des activités théâtrales de femmes durant cette période ressemble donc, dans ses grandes lignes, à celle des dernières années de la précédente. On continue bon an mal an à rendre compte des spectacles de femmes ou des textes dramatiques publiés, on en signale certains dans les présentations et bilans. Bref, hormis l'intérêt plus vif que peut susciter une Jovette Marchessault⁸, on ne note

8. Plusieurs reconnaissent à Jovette Marchessault un grand talent de dramaturge. Elle est l'une de ceux/celles dont on a beaucoup parlé durant ces années.

pas de changements significatifs dans les pages culturelles des grands quotidiens à ce chapitre. Du côté des revues, l'intérêt pour le théâtre de femmes est sensiblement le même que celui de la période précédente. Jeu se démarque toutefois en consacrant entièrement son seizième numéro au théâtre de femmes, en 1980. Enfin, on remarque encore que ce sont majoritairement des femmes qui écrivent sur le théâtre de femmes. En somme, peu de choses ont changé.

La reconnaissance critique est précieuse dans le développement d'un courant théâtral. Si la critique n'avait pas soutenu le "nouveau théâtre québécois", et l'on sait avec quelle passion elle l'a fait, il est probable que même s'il répondait aux vœux du public, il aurait eu plus de mal, aurait mis plus de temps à s'imposer. Bien des oeuvres seraient restées méconnues, d'autres n'auraient peut-être jamais vu le jour. Le théâtre de femmes n'a pas droit à cette nécessaire reconnaissance, ni dans les années 70, ni en ce début de la décennie 80 : la conjoncture ne lui est jamais favorable. La non-reconnaissance est un cercle vicieux. La réception critique d'une oeuvre appartenant à un courant reconnu s'appuie sur le préjugé favorable au départ. Dans le cas des pièces de femmes, la récurrence des "questions-pièges" ou propos blessants indiquent que le préjugé favorable n'est pas acquis. Martial Dassylva⁹ trouve

9. Faut-il comprendre que le "féminisme" fait partie de ces "allergies" dont il dit n'avoir pu se défaire? Il

toujours "naturel" de poser "sa" question en 1981 :

Et réponse à une question-piège qui ne surprend nullement Jovette Marchessault et qui porte naturellement sur la question du féminisme.¹⁰

L'étiquette "poético-cosmico-féministe-utérin"¹¹ que Nathalie Petrowski accolé à la forme de la première pièce-solo de Nicole Lecavalier, As-tu vu les dames d'en haut? (1982), ne dépasse-t-elle pas quant à elle, la sévérité critique, même la plus justifiée? Aussi, comment départager les propos qui relèvent de la critique de ceux qui relèvent de l'"humour" dans ce qu'elle écrit par la même occasion sur le T.E.F.?

écrit : "(...) certaines opinions ont considérablement évolué (...) par contre, certaines allergies ont persisté." A titre d'exemple d'opinions qui ont évolué, il raconte : "Au moment de la création des Belles-soeurs de Michel Tremblay, en mai 1968, je m'étais insurgé fortement contre le joual et surtout contre le fait qu'on voulait en faire une langue nationale (et officielle) des Québécois. Originaire du pays de Menaud, formé au contact des classiques français, je ne pouvais ni physiquement ni intellectuellement concevoir que l'on aille aussi loin dans ce que j'appelais la préciosité vers le bas. Ceci explique que ma première critique des Belles-soeurs ait eu le ton d'un véritable réquisitoire. et qu'elle ait été interprétée par certains commentateurs comme la réaction un peu snobinarde d'un bourgeois offensé.

Un an plus tard, mes positions sur le joual s'étaient quelque peu nuancées, comme s'étaient modérées les ardeurs des propagandistes inconditionnels de la généralisation. Mais les paroles s'envolent et les écrits restent (...)" (Un théâtre en effervescence, p. 19).

10. Martial DASSYLVA, "Jovette Marchessault/L'écriture à voix haute" dans La Presse, 25 avril 1981, pp. C1 et C6.

11. Nathalie PETROWSKI, "'La dame d'en haut' : ma mère... mon éteignoir!" dans Le Devoir, 4 mai 1982, p. 19.

On dirait que les dames d'en haut au Théâtre expérimental sont enlisées dans le vase clos du ventre maternel et que cette méprise malsaine les empêche de conquérir leur autonomie créatrice, de se mesurer au reste du monde et surtout de cohabiter avec. On en arrive à se demander si elles fuient vraiment le réalisme social et urbain ou si au contraire elles n'y ont pas encore accédé.¹²

Quelques mois plus tôt, dans un article intitulé "Nous les féministes...", Nathalie Petrowski réclamait son droit à la "distance de la journaliste" et de "l'individualiste" et celui d'occuper la "position intolérable de celle qui veut être solidaire et solitaire"¹³. Même après avoir fait la part du "style Petrowski" et admis que le droit à la critique se concilie avec la solidarité, il est difficile de ne pas trouver sa critique, non seulement blessante, mais injuste pour l'auteure et pour le T.E.F.

Ce qui change au niveau des propos blessants ou des questions-pièges durant cette période, c'est peut-être la réponse qu'ils provoquent finalement. A la suite de l'article de Nathalie Petrowski, Nicole Lecavalier sollicite et obtient une rencontre avec la journaliste-critique. Elle ne la convainc pas, mais au moins elle parvient à s'expliquer dans un long article qui paraît dans les pages

12. Nathalie PETROWSKI, op. cit., p. 13.

13. Id., "Nous les féministes..." dans Le Devoir, 6 mars 1982, p. 15.

culturelles du Devoir du samedi¹⁴. Quant à Jovette Marchessault, elle ne se laisse pas intimider par la question-piège de Martial Dassylva évoquée plus haut :

(...) "Oui, reconnaît-elle, mon théâtre est féministe. Comme ma poésie, mes romans. C'est un à-priori. Je pense à féminisme comme on pensait à l'époque à l'humanisme, mais le mot est tellement galvaudé que je n'ose pas l'employer.

"Mais en même temps, je suis tannée qu'on accole toujours l'adjectif agressive à féministe, comme si les femmes n'étaient pas agressées tout le temps, de mille et une façons. Personnellement, je me considère comme une féministe combative et j'en suis fière (...)." ¹⁵

Après une légère hésitation - "je n'ose pas l'employer" - la dramaturge décide d'y aller franchement.

Une direction

Le bilan de cette période nous amène à constater que le contexte n'a pas tellement changé depuis la période précédente. Du côté du féminisme, c'est la continuité; du côté de la critique journalistique, l'ouverture a remplacé la morosité, mais trop tardivement pour le théâtre de femmes.

14. Nathalie PETROWSKI, "Nicole Lecavalier/Comment parler du désir des femmes" dans Le Devoir, 22 mai 1982, p. 19 et 33.

15. Martial DASSYLVA, "Jovette Marchessault/L'écriture à voix haute", p. C6.

Il ne peut en bénéficier et par conséquent empêcher que les clichés continuent de circuler à son sujet. Des deux côtés donc, c'est là continuité, une continuité qui peut être à la fois encourageante (celle qui marque le mouvement féministe) et démobilisante (la reconnaissance se fait attendre) et qui, par conséquent, prise en elle-même, peut difficilement servir à éclairer la direction que prend alors le théâtre de femmes.

On possède peu d'indices sur les raisons qui ont entraîné la disparition ou la cessation des activités des différents groupes à partir de 1980. Pendant et après la création d'As-tu vu? Les maisons s'emportent!, un nouveau conflit idéologique, interne cette fois, aurait déchiré le Théâtre des Cuisines et provoqué sa seconde "mise en veilleuse"; les femmes d'Organisation O se seraient retrouvées seules à assurer la survivance du groupe en 1980; les femmes de l'Eskabel auraient été victimes de problèmes de salles; la Commune à Marie aurait eu des problèmes similaires. Bref, des problèmes qui sont d'ordre technique surtout. Le fait qu'ils surviennent à peu près tous en même temps et surtout qu'ils marquent la fin des activités d'à peu près tous les groupes est toutefois symptomatique. On peut croire qu'une certaine fatigue joue dans la décision que prennent alors plusieurs groupes d'abandonner. Aurait-ils abandonné si le théâtre de femmes avait été plus encouragé? Cela est difficile à dire, mais on sait

que la montée du "nouveau théâtre québécois" a été marquée par une fièvre collective elle aussi¹⁶. Or, une fois l'élan pris, la fièvre est tombée, et ce n'est certainement pas parce que ce courant théâtral n'a pas été encouragé. On assiste peut-être ici à un phénomène semblable. D'ailleurs les groupes disparus, le théâtre de femmes ne s'éteint pas. Des auteures solitaires prennent la relève. Elles ne sont pas nombreuses, mais le fait qu'elles se retrouvent là, à ce moment précis, prouve que ce n'est pas à une démobilisation, à un essoufflement généralisé qu'on assiste. La création collective est un genre limité : la nécessité d'innover, d'aller plus loin en a probablement convaincu certaines qui ne se sentaient pas l'âme et/ou le souffle d'une dramaturge d'abandonner alors qu'elle pouvait correspondre au besoin d'approfondir que d'autres ressentaient¹⁷. Ce serait, et c'est probablement la direction que prend alors le théâtre de femmes.

16. Fernand VILLEMURE dit avoir dénombré "415 créations collectives produites au Québec entre 1965 et 1974" ("Aspects de la création collective au Québec" dans Jeu, no 4, (hiver 1977), p. 57).

17. Suite à la création de Célébrations (1979), raconte Pol Pelletier, "(...) I decided that with collective creation, the product was getting too diluted. I decided we needed more focus, and that's when I wrote my first full-length play, La Lumière Blanche" (Banita RUBESS, "Montreal ! Pol Pelletier, March 1985" dans Canadian Theatre Review, no 43, (été 1985), p. 181).

Un tournant de cette nature est toujours inquiétant pour un courant dramatique. On a vu avec quelle angoisse la critique journalistique suit le virage du théâtre québécois dans la seconde moitié de la décennie 70. Le tournant ne se prend bien que si le courant possède des assises solides et s'il continue d'avoir une raison d'être. Dans le cas du théâtre de femmes, la continuité du mouvement féministe montre qu'il a une raison d'être. Pour ce qui est de ses assises, elles sont solides en ce sens qu'elles ont maintenant la durée qui travaille pour elles. A cet égard, ce que Josette Féral écrit en 1984 pourrait, croyons-nous, s'appliquer à la période 1980-1982 :

C'est parce que l'épreuve du temps a été gagnée, et donc que le féminisme a un PASSÉ, qu'il est possible d'en faire l'histoire. Il ne lui est donc plus demandé, à chacune de ses manifestations, de conquérir le monde. Chaque femme n'a plus à porter le féminisme entier sur ses épaules. Chaque spectacle n'a plus à défendre tout le théâtre de femmes.¹⁸

18. Josette FÉRAL, "Acquérir une crédibilité" dans Spirale, no 40, (février 1984), p. 15.

DEUXIEME PARTIE

PARTICULARITES DE L'ECRITURE DRAMATIQUE DE FEMMES
A TRAVERS L'ANALYSE DE QUATRE OEUVRES

INTRODUCTION

La seconde partie de notre mémoire sera consacrée à une analyse d'oeuvres de femmes. Comme l'indique son titre, ce sont les particularités des pièces étudiées que nous allons chercher à faire valoir. Si l'importance du théâtre de femmes peut difficilement se mesurer à l'intérêt qu'il a suscité, on peut sans doute mieux l'apprécier en examinant les oeuvres.

Artaud et Brecht, pour ne nommer que ceux-là, ont fortement marqué la pratique théâtrale en voulant la "désém-bourgeoiser". C'est pour cela qu'on les considère importants dans l'histoire théâtrale. Les artisanes du théâtre de femmes ont voulu "déssexiser" la pratique théâtrale, permettre que les femmes s'y sentent à l'aise. L'histoire théâtrale retiendra-t-elle un jour comme révolutionnaire cette façon de faire? Quand on aura montré qu'une pratique féministe du théâtre est aussi, sinon plus révolutionnaire que ne l'a été la pratique brechtienne, peut-être...

Mais révolutionner le théâtre par le féminisme, le subvertir, qu'est-ce que c'est? Une inversion des rôles?

La transformation des personnages féminins en héroïnes et des personnages masculins en soubrettes, en ingénues ou encore en dignes servants de la reine-toute-puissante?

C'est là probablement la vision du théâtre de femmes que sous-tend le cliché de la "folle enragée qui déteste les hommes" et qui persistera si on ne parvient pas à faire valoir la réalité du théâtre de femmes.

Les pièces que nous allons analyser dans cette partie sont représentatives de la production des années étudiées, avons-nous dit plus tôt. Il ne faudrait pas entendre par là que nous suggérons une généralisation des données qu'elles nous fournissent à l'ensemble des oeuvres. Avec un corpus de quatre oeuvres, ce serait prétentieux. Notre analyse se veut un premier pas dans la mise en évidence et en valeur des particularités du théâtre de femmes. Il faudrait une étude beaucoup plus vaste pour parler de traits généraux. La complexité des oeuvres, l'état de la recherche imposaient qu'on limite l'étendue de notre corpus.

Cette seconde partie, comme la première, compte trois chapitres. Le premier étudie les personnages; le second l'espace et le temps; et, dans le dernier, nous nous intéressons au discours féminin/féministe et au langage. C'est, on le voit, une façon de faire traditionnelle. Nous laissons aux oeuvres le soin d'apporter la nouveauté. On remarquera toutefois que dans le chapitre sur les

personnages, le modèle d'analyse utilisé n'est pas celui traditionnellement employé. Nous lui avons préféré les méthodes de la sémiologie qui répondent beaucoup mieux à la complexité des personnages étudiés. Enfin, nous souhaitons que le passage du style historique de la première partie au style sémiologique de ce chapitre ne heurte pas trop notre lecteur/trice. L'histoire a des raisons que la sémiologie ne connaît pas et inversement.

CHAPITRE PREMIER

LES PERSONNAGES

"Reines hargneuses, vieilles filles aigries, femmes-malheureusement-libres-pour-l'instant, biches aux abois, putains, inspiratrices baillonnées, ménagères, mères de famille, bonnes", tels sont encore trop souvent, de déplorer Francine Noël, les "monstres"¹ qui servent d'images aux femmes sur nos scènes. Elle n'est pas la seule à se plaindre de cette situation. A lire et à entendre les commentaires de féministes, comédiennes, metteuses en scène, auteures, critiques féministes de théâtre, on se rend compte que ce sujet fait l'unanimité². Le théâtre, le nouveau comme l'ancien, renvoie pratiquement toujours à des images

1. Francine NOËL, "Plaidoyer pour mon image", p. 36.

2. On peut lire dans le numéro de Jeu cité dans la note précédente ou dans Trac femmes (décembre 1978) nombre de commentaires à ce sujet. Mentionnons également un article de Lucie ROBERT : "Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre" dans Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, no 5 : "Le théâtre", (hiver-printemps 1983), Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984, pp. 75-88. Bien sûr, cette préoccupation n'est pas particulière au théâtre. Elle rejoint celle de féministes engagées ailleurs, au cinéma et en littérature notamment.

dévalorisantes et humiliantes de la femme. Qu'elle soit soutien du héros ou, ce qui est rare, "héroïne", cela ne change rien à l'ordre des choses : la femme est toujours au service de l'Homme, du "Même"⁴, pour reprendre le mot de Julia Kristeva. Soumise, dévouée, sacrifiée, anéantie et "heureuse" de l'être, la femme dans la dramaturgie fait davantage personnage de guignol que personnage de théâtre. Les moules-à-personnages-féminins ont peu changé depuis les tragédiens grecs; "l'éternel féminin les a prémunis contre les agents corrosifs du temps, si bien qu'ils sont restés parfaitement utilisables et fort utilisés⁵.

Qui entreprendrait de dresser la liste des personnages des pièces composant notre corpus serait sans doute étonné du nombre important de "monstres" qu'on y répertorie. Chaque pièce compte au moins une "mère". S'ajoutent une reine-hargneuse, trois dames-comme-il-faut, de vraies-petites-filles, une folle, des guerrières, etc.

4. Julia KRISTEVA, Sémiotique, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 69.

5. Il n'est sans doute pas mauvais de rappeler la mise en garde que faisait (rappelait) Colette AUDRY dans sa préface au livre de Michelle COQUILLAT, La poétique du mâle (Paris, Gallimard, 1982, p. 13) : "Parler de la façon dont opère la littérature ne signifie pas qu'on suspecte les intentions de celui qui a écrit. Un écrivain n'est pas un propagandiste sournois, il n'ignore pas qu'il n'a aucun intérêt à l'être, mais son message peut toujours en cacher un autre, plusieurs autres, à son insu. (...) Cela tient à l'épaisseur du langage et au fait que les écrivains sont des échos de leur temps et de tout le passé humain. Même les plus iconoclastes."

(A ma mère), une vierge, une putain (Les fées) et finalement, une série de "bas-bleus" et une "braillarde" (La terre). Bref, de quoi faire penser que les féministes sont tombées dans le piège. Qu'en est-il exactement?

Les personnages et leur/s fonction/s

Comme tout personnage du théâtre moderne, le personnage du théâtre de femmes est une unité difficilement saisissable. "Divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mis en question dans son discours, dispersé"⁶, il ne se laisse pas facilement prendre en filature. Pour arriver à le retracer, à le comprendre, il faut procéder avec méthode. A cette fin, nous proposons, dès le départ, un tableau synoptique (voir p. 73) auquel nous référerons souvent au cours de ce chapitre. Construit selon le schéma actantiel de Greimas, sur lequel nous avons greffé une sorte de schéma actoriel, ce tableau, en dépit des lacunes et des simplifications qu'il comporte nécessairement⁷, se révèle,

6. Anne UBERSFELD, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1982, p. 109.

7. Certes une pièce compte généralement plus d'un modèle actantiel, nécessite plus de nuances, mais à l'intérieur d'un seul chapitre, une telle extension de l'analyse était impossible. On remarquera que les acteur/e/s qui n'ont de fonctions qu'au moment d'un prologue ou d'un épilogue apparaissent entre crochets, alors que ceux/celles qui réfèrent à un rôle plutôt qu'à un personnage sont soulignés. Enfin, on notera une absence, celle de l'actrice Hermine (La terre) qui, en dépit du rôle important qu'elle joue dans la pièce (elle sert à révéler la sujet), ne se greffe nulle part dans les fonctions actantielles.

A C T A N T / E - / S et A C T E U R / E / S							
PIECES	Actant/s/s Acteur/s/s	SUJET-S	OBJET-O	ADJUVANT/E-LE	OPPOSANT/E-OP	DESTINATAIRE/E-O ₁	DESTINATAIRE-E ₂
MÈRE	Actant/s/s	Ménagère	Femme debout	Conscience féministe	Le système patriarcal et capitaliste	Féminisme	Femme Humanité
	Acteur/s/s	Nicole Yvette et Rita (dans leur 2e scène) [le groupe de l'épilogue]	Nicole Yvette et Rita (dans leur 2e scène) [le groupe de l'épilogue]	Ménagère de Nicole Ménagère d'Yvette Ménagère de Rita	Les maris Les employés Le ténor Le boss Le premier ministre Le juge	Ménagère 1] Ménagère 2]	
A. DE MÈRE	Actant/s/s	Fille	Trouver la mère Mettre la femme au monde	Imaginaire féminin Conscience féministe	Ordre socio-symbolique patriarcal	Féminisme	Femme Humanité
	Acteur/s/s	La fille La petite fille aux objets La petite fille dans le parc La petite fille à l'école La fille à dresser Les trois guerrières	Les trois guerrières	La folle La femme à la boue La femme aux balcons	La Reine-mère La jeune mariée Les trois dames La dressouse	[La fille du guichet]	
Les Fées	Actant/s/s	Femme prisonnière de ses rôles	Sortir de la prison des rôles	Sororité Imaginaire féminin	Ordre symbolique charitair	Féminisme	Femme Humanité
	Acteur/s/s	La Statue Marie Madeleine	La Statue Marie Madeleine	La Statue Marie Madeleine	Le mari (joué par la Statue et Madeleine Le violleur (joué par la Statue et Marie) La Statue, Marie et Madeleine (fonction- nant dans l'Ordre)		
La Jeune	Actant/s/s	Écrivaine	Écrire	Écriture qui assume sa part de féminin	Conception occidentale de la littérature	Féminisme	Femme Humanité
	Acteur/s/s	Violette Leduc	Violette Leduc dans le dernier tableau	Michelle Sarrazin Claire Malis Simone de Beauvoir Maurice Sachs	Gabriel Sachs Maurice Sachs La mère de Violette Jean Genet Le psychanalyste Trois racolantes En verbe Pour l'avant		

croyons-nous, un instrument commode et efficace pour saisir d'un seul regard l'essentiel et le complexe, tout en évitant les répétitions et redondances.

Nous avons choisi de féminiser⁸ les termes actant et acteur de même que ceux des différentes fonctions actantielles : sujet, objet, adjuvant, opposant, destinateur et destinataire. Opposant possédant déjà un féminin, opposante, et destinataire se terminant par un e et pouvant facilement être considéré comme épïcène, il nous restait les autres se terminant tous par une consonne. Actant, acteur, adjuvant et destinateur pouvaient facilement recevoir un e final (actante, acteurs, adjuvante, destinataire). Il ne restait plus que sujet et objet à poser problème. La terminaison en -ette s'imposant, mais étant diminutive et souvent péjorative, nous avons préféré conserver les deux termes tels qu'ils sont au masculin et les considérer comme épïcènes. C'est l'adjectif ou l'article les accompagnant qui servira à les marquer (la sujet, une objet). Au début il sera peut-être difficile de lire "La sujet est...", mais comme pour

8. Sur les conseils de notre directrice, Madame Verthuy, et selon les procédés suggérés par l'OFFICE DE LA LANGUE FRANCAISE pour la féminisation des titres et fonctions (Titres et fonctions au féminin : essai d'orientation de l'usage, Gouvernement du Québec, 1986).

la médecin ou une écrivaine, on s'habitue sans doute très vite.

Un rapide examen de notre tableau permet de constater que bon nombre de personnages des pièces étudiées occupent plusieurs cases actantielles. Dans Les fées par exemple, les trois personnages, la Statue, Marie et Madeleine, sont à la fois sujet, objet, adjuvant et opposant. On remarque également qu'il y a une constante dans les fonctions de sujet et d'objet; celles-ci sont partout tenues par une même actante et souvent par les mêmes actantes. On observe par la même occasion qu'il n'y a aucun actant ou acteur dans ces fonctions, donc que partout elles sont strictement féminines. La situation est similaire à la case adjuvant/e, sauf dans La terre, où l'acteur Maurice Sachs introduit une unité masculine. C'est une exception sur laquelle il nous faudra revenir, mais qui, en attendant, n'interdit nullement de la voir comme largement féminine. Du côté de l'opposant/e par contre, c'est le masculin qui domine. Au niveau des structures profondes, cette domination est totale : il n'y a que des actants (les différents systèmes mâles). A celui de la surface textuelle, on note des variations : il n'y a que des acteurs dans Môman, que des actantes dans A ma mère et Les fées, mais des acteurs et des actantes dans La terre. La guerre des sexes qu'on voit se dessiner dans l'opposition entre actantes-sujet et actants-opposant n'est pas toujours manifestée au niveau

des acteur/e/s. La case destinateur/e ne compte que trois actrices (deux dans Môman, une dans A ma mère) et la case destinataire est vide à ce niveau. Les personnages sont donc rares (destinateur/e), ou inexistants (destinataire) dans ces fonctions. C'est la raison pour laquelle nous leur accorderons peu d'attention dans ce chapitre⁹. Notons tout de même qu'au niveau actoriel, on ne répertorie encore une fois que des actrices et qu'au niveau actantiel, c'est le féminin qui prime. Partout, le destinateur est le "Féminisme" et le/la destinataire, la "Femme" avant l'"Humanité". Si on s'intéressait à la structure du récit comme telle, cette primauté du féminin dans les fonctions stratégiques combinée à celle observée dans les fonctions "positives" (sujet, objet et adjuvant/e) ne serait pas à négliger.

Mais notre propos consiste à parler des personnages. Le bref examen auquel nous venons de nous livrer permet de découvrir des aspects des personnages dont on pouvait soupçonner l'existence dans le théâtre de femmes, qu'on pouvait même faire ressortir, voire expliquer éventuellement. L'analyse sémiologique toutefois a l'avantage de permettre de saisir immédiatement les données et surtout de simplifier l'explication. On voit tout de suite par exemple qu'avec seulement des actantes et des actrices, le sujet des pièces

9. D'autant que les personnages ont un rôle limité au seul prologue de chacune des pièces.

ne peut être qu'une sujet. Il en va de même de l'objet, mais à cet égard notre tableau révèle un fait peut-être plus significatif encore : la plupart du temps et probablement toujours (il faudra vérifier le cas d'A ma mère¹⁰), les fonctions de sujet et d'objet sont celles d'un même/de mêmes personnage/s. Le couple sujet-objet constituant toujours l'axe du récit, on peut voir que chacun des récits est une construction intérieure, donc que l'axe du désir, qui est celui du récit, est entièrement féminisé. Une sujet et un axe du désir féminisés, voilà qui est nouveau. Par contre, la figure souvent masquée de l'opposition, toujours constituée d'actants mais pas nécessairement représentée par des acteurs, est moins nouvelle. Les personnages féminins du récit-type occidental sont largement construits selon cette technique du masque : ils sont féminins en surface, mais ce n'est pas le féminin qui s'exprime à travers eux¹¹. Toutefois, on soupçonne déjà que le procédé utilisé dans les pièces de femmes vise un objectif différent de celui poursuivi, le plus souvent inconsciemment, dans le récit-type.

10. Voir à ce sujet la note 14, p. 81.

11. Le personnage de Marthe dans L'échange de Paul Claudel en est un bon exemple. Elle a tous les attributs d'une "vraie" femme. Elle aime et souffre, comme une femme digne de ce nom est censée aimer et souffrir afin que la "passion de l'Homme" devienne le centre du drame. Le fait qu'elle soit l'objet "d'échange" n'est pas contesté, mais renforcé.

La problématique de la sujet et la phrase du récit

Dans le récit-type occidental, la tension entre les sexes est niée au profit d'une pseudo-neutralisation sexuelle du récit. Le "neutre" élimine le féminin et, de ce fait, s'impose comme masculin. Julia Kristeva illustre bien le procès de cette neutralisation dans son analyse du "rôle structural de PREMIER plan" de la Dame dans la littérature courtoise :

(...) dans notre civilisation (...) l'hymne à la disjonction conjonctive se transforme en une apologie d'UN seul des termes oppositionnels : l'Autre (la Femme), dans lequel se projette et avec lequel fusionne APRES le Même (l'Auteur, l'Homme). Du coup, il se produit une exclusion de l'Autre qui se présente inévitablement comme une exclusion de la femme, comme une non-reconnaissance de l'opposition sexuelle (et sociale). (...) le centre n'est là que pour permettre aux mêmes de s'identifier avec lui. Il est donc un pseudo-centre, un centre mystificateur, un point aveugle dont la valeur est investie dans ce Même qui se donne l'Autre (le centre) pour se vivre comme un, seul et unique.¹²

En d'autres termes, les personnages féminins jouant un "rôle

12. Julia KRISTEVA, op. cit., p. 69. Selon un tout autre point de vue, c'est une analyse similaire que faisait Georges MEAUTIS de "l'héroïne" antique : "C'est la fille d'Oedipe qui parle, la petite-fille de Laïos, elle a, dans le sang, le caractère de la race, la colère, la passion, et parce qu'elle court la course de l'héroïsme, il faudra que sa "physis", sa nature, soit brisée, anéantie, car ainsi, ainsi seulement l'on parvient à la structure parfaite du héros tragique" (Sophocle/Essai sur le héros tragique, Paris, Editions Albin Michel, 1957, p. 191).

structural de PREMIER plan" ne sont que des accidents de surface (au niveau de l'acteur/e); un examen des structures profondes du personnage (au niveau de l'actant/e) révèle la supercherie. Une sujet, "ça" ne se peut pas dans la mécanique du récit-type occidental.

C'est à partir de cette perspective qu'il faut entreprendre l'examen des personnages de nos pièces. Les sujets mis à jour par notre tableau ne peuvent être confondues aux "monstres" évoqués au début de ce chapitre, car, ainsi que nous venons de le voir, ces sujets ne sont pas des simulâcres de sujet, mais bien des sujets. Elles ne sont pas féminines qu'en surface, qu'en apparence (acteures), mais féminines de part en part (actantes et acteures) et on peut se demander, étant donné l'emprise de la mécanique bien huilée du récit-type et celle de la fabrication du personnage, comment les auteures ont opéré pour réussir et imposer de telles sujets.

Il faut dire d'abord, mais pour ce faire il nous faut dépasser les limites de notre tableau, que la sujet qu'on retrouve au début de chacune des pièces se révèle à l'analyse être une fausse sujet. Cela peut paraître paradoxal après ce que nous venons de dire des sujets : c'est que la valeur de départ de la sujet est celle qu'elle a parfois en tant qu'objet dans le récit-type (écrivons-la O_1 et donnons-lui comme définition "femme soumise et dévouée").

Au début de Môman, la sujet (Nicole, Yvette et Rita) est une ménagère béate de satisfaction à cause de son inexpérience (le prologue); puis, elle est la ménagère qui souffre en silence (scènes 2 à 6), mais qui laisse peu à peu la révolte s'installer en elle. Dans A ma mère, la fausse sujet, c'est la fille, qui tout au long du premier tableau, tout au long des sept premiers tableaux pratiquement (car les tableaux 2 à 7, à l'exception du 6e, "Portrait de dames", ne sont essentiellement que la répétition du premier), et alternativement avec la vraie sujet en train d'émerger, gémit son impuissance face à la tyrannie de la mère castratrice. La pièce Les fées démarre avec les plaintes de la sujet (la Statue, Marie et Madeleine) et cette sujet plaintive cohabite avec la vraie sujet presque jusqu'à la fin de la pièce. Dans La terre, la sujet Violette est, jusqu'à l'avant-dernier tableau, une victime (en alternance encore ici avec la vraie sujet en train d'apparaître). Ce n'est donc qu'avec l'émergence du désir de l'objet (écrivons-la 0 et résumons-la par l'expression "femme forte et libre"), qu'avec l'appropriation progressive de cette objet que la vraie sujet advient, supprime la fausse. L'avènement de la vraie sujet se réalise différemment d'une pièce à l'autre : elle peut se manifester assez tôt (Les fées), ou encore se laisser attendre (Môman). Mais, dans tous les cas, c'est en fin de course, après le "travail" du récit, que la sujet se trouve réellement constituée. Le rideau tombe au moment où la sujet, devenue sujet véritable, commence à donner des signes de sa

capacité d'agir à l'extérieur d'elle-même : les ménagères commencent à se tenir "debout"¹³ (3 dernières scènes et épilogue); les guerrières¹⁴ (A ma mère) amorcent leurs premières manoeuvres (dernier tableau); la Statue, Marie et Madeleine étrennent leur liberté nouvellement acquise (fin de la pièce); et Violette se met résolument à l'écriture (dernier tableau). Le récit montre, plutôt qu'une action de la sujet ultérieure à une révolution, le processus révolutionnaire qui conduit à la constitution d'un sujet.

Aussi, la phrase du récit de ces pièces ne s'écrit pas $S \rightarrow O$, selon le modèle traditionnel, mais $S(O_1) \rightarrow O(S)$ ¹⁵. Deux syntagmes s'entrecroisent dans cette phrase : le syntagme sous-jacent ($O_1 \rightarrow S$) annule le premier de sorte qu'en s'écrivant, le récit se nie lui-même. Il n'y a donc pas de récit proprement dit, ni dans le sens traditionnel, ni dans le sens d'un récit nouveau qui

13. Elles chantent à la fin : "Debout les femmes" (Môman, p. 71).

14. Ces guerrières qu'on voit arriver à la fin ne peuvent être autres que les différentes filles (... à l'orange, ... dans le parc, ... à dresser, etc.) rencontrées tout au long des tableaux. Nous avons vu que les tableaux 2 à 7 (à l'exception du 6e) ne sont essentiellement que la répétition du premier. Les nombreux personnages de filles sont donc les personnages d'un seul rôle, des personnages interchangeables qu'on peut à la limite confondre. Les guerrières ne sont qu'une version renouvelée de la/les fille/s. Dans A ma mère, comme ailleurs par conséquent, le récit s'avère être un récit intérieur.

15. En psychocritique, on remarquerait sans doute que cette phrase $S(O_1) \rightarrow O(S)$ peut également se lire comme un SOS...

n'éliminerait plus le féminin, mais la genèse d'un récit nouveau.

La récurrence de ce schéma syntaxique sur une période de création de six ans¹⁶ (Môman : 1975, La terre : 1981) illustre bien les difficultés du défi que s'étaient donné nos auteures. Une sujet, cela ne va pas de soi dans les paramètres culturels et sociaux existants. Avant d'en proposer une, il faut commencer par la constituer, la re-constituer et encore la re-constituer. Il est probable que si on examinait le schéma syntaxique des autres pièces produites durant les années étudiées en première partie, c'est souvent et peut-être toujours la même phrase qu'on découvrirait. Même en féminisant la sujet de part en part (actantes et acteurs), on a vu que partout il fallait partir du principe que la sujet n'existait pas, qu'elle était à constituer et qu'on allait le faire. S'il a fallu à ce point insister, répéter (ce qui a probablement fatigué et/ou irrité certain/e/s), c'est probablement qu'on savait ne pas partir d'évidences.

Le travail de l'opposant/e

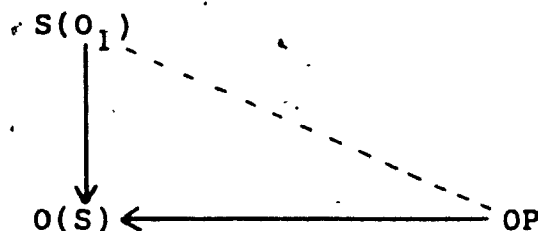
Le travail de l'opposant/e est toujours d'un grand intérêt pour l'analyse, car il révèle les difficultés que

16. A l'échelle québécoise, six ans, c'est un laps de temps considérable dans le développement d'un courant dramatique.

rencontre le/la sujet dans sa course vers l'objet. Ici, cet intérêt se double du fait que plusieurs auteures se servent de techniques similaires à celles qui, dans le récit-type, masquent les personnages féminins, et elles le font, ainsi que nous le verrons, avec l'intention manifeste de faire apparaître la supercherie et de la dénoncer. A l'intérieur des limites de cette section toutefois, il serait illusoire de vouloir examiner en détail comment s'accomplit le travail de l'opposant/e dans chacune des pièces. Comme nous avons réservé une partie de ce chapitre à la figure de la mère, principale figure d'opposition féminine, c'est à l'opposant que nous allons davantage nous intéresser ici.

En premier lieu, il convient de dire de l'opposant/e qu'il/elle ne s'oppose pas directement à la sujet, mais à l'objet du désir de la sujet et cela est vrai pour toutes les pièces. Les maris et employés, le témoin, le boss, le juge, le premier ministre (Môman) ne s'opposent pas aux ménagères. Au contraire, c'est l'émancipation de celles-ci qui les inquiète. Il en va de même de la Reine-mère, de ses semblables et dérivées, dans leurs rapports à la fille (A ma mère), de l'ordre chrétien en regard de la Statue, de Marie et de Madeleine (Les fées) et des constituantes du monde des Lettres face à Violette Leduc (La terre). Privée de l'objet O, la sujet $S(O_1)$ n'est pas menaçante pour l'opposant/e. Si on traduit ce schéma d'opposition

à l'intérieur du triangle actif¹⁷, on obtient invariablement ceci :



L'opposant/e ne s'oppose pas à la sujet, car, privée de l'objet, elle reste "sa" créature : tant que la sujet garde sa valeur d'objet O_1 , c'est l'opposant/e, l'e/la sujet¹⁸. C'est l'objet $O(S)$ qui l'inquiète. Le prédicat de la flèche allant de OP à $O(S)$ ne se lit pas "désire", contrairement à celle allant de $S(O_1)$ à $O(S)$, mais bien "exècre", "refuse". L'opposant/e ne cherche pas à s'appropriier l'objet, ne veut pas en enrichir son "patrimoine"; il/elle veut l'éloigner de la sujet, empêcher que la sujet ne s'en empare et lui fasse perdre sa suprématie.

Dans Môman, pièce didactique et féministe-marxiste, qui se veut accessible à un vaste public, les termes de cette opposition sont réduits à leur plus simple expression.

17. Le triangle actif, c'est un des triangles actantiels que forment le sujet, l'objet et l'opposant. Voir UBERSFELD, op. cit., p. 77.

18. Ici l'opposante-sujet - prenons l'exemple de la Reine-mère dans A ma mère - ne peut être sujet qu'en apparence (acteurs). Nous savons pourquoi, il en est ainsi et nous en verrons le comment dans la dernière partie de ce chapitre.

Partout, sauf dans le prologue¹⁹, l'opposant s'incarne à travers des personnages masculins : maris, employés, témoin, boss, juge et premier ministre. Féminisme-marxisme obligeant sans doute, les termes d'opposition se divisent selon deux zones de pouvoir : la virulence de l'opposition d'un groupe est directement proportionnelle au pouvoir qu'il détient dans la zone qu'il occupe. Dans l'espace socio-économique, c'est le groupe de bourgeois (boss, juge, premier ministre), la tête de la hiérarchie, qui se sent le plus menacé par le désir des ménagères, qui a le plus à perdre et qui dispose des moyens d'action les plus élaborés, les plus efficaces pour sévir. Dans l'espace familial, le groupe des prolétaires (maris, employés, témoin) occupe le sommet de la pyramide du pouvoir et se comporte, avec des moyens réduits toutefois, de la même façon que le bourgeois. Dans une zone comme dans l'autre donc, l'opposition se définit dans les termes de la lutte des classes. La "lutte" bourgeois-prolétaires se complique d'une lutte bourgeois/prolétaires (hommes) - sous-prolétaires (femmes) qui l'éclipse : les prolétaires (hommes), refusant de partager avec les sous-prolétaires (femmes), se retrouvent du côté des bourgeois. La première lutte de classes apparaît comme une lutte de sexes.

19. Dans le prologue, l'actrice-opposante, c'est la ménagère inexpérimentée.

C'est ensuite dans La terre qu'il faut aller pour trouver des personnages incarnant l'opposant. Dans notre tableau, à cette case, on relève dix acteurs, mais il n'y en a que trois, Gabriel, Maurice Sachs, Jean Genet, qui renvoient à un personnage; les autres, les racleurs, le voyou, le psychanalyste et les travestis renvoient à des rôles. Gabriel, c'est le mari-ex-mari de Violette; Jean Genet, c'est l'ami-ex-ami de Violette; et Maurice Sachs, c'est son ami tout simplement. Ils ont différents rapports avec la sujet Violette, mais la question qui domine ces rapports, c'est la Littérature. Le mari Gabriel cherche à détourner sa femme de l'écriture : "Range ton cahier, ta plume, cesse de couvrir du néant."²⁰ L'ami Sachs l'encourage à écrire (ce qui le fait adjuyant à ses heures), mais ne peut s'empêcher d'être irrité par ses larmes (encre de son écriture) : "Cessez de pleurnicher!"²¹ Le plus irrité et le plus véhément des trois cependant, c'est Jean Genet :

La littérature nous appartient méchante
Violet-Le-Duc! De droit divin. Un lignage
ancien, glorieux que nous savons illustrer
alors que toi tu succombes à des larmes qui
te peuplent autant qu'un cimetière.²²

20. Jovette MARCHESSAULT, La terre est trop courte, Violette Leduc, p. 21.

21. Ibid., p. 97.

22. Ibid., p. 23.

Genet, "le seul de nos écrivains contemporains qui ait considéré les femmes comme un groupe opprimé, une force révolutionnaire et qui se soit identifié à elles"²³ devient un tyran, un "mac" sous la plume de Jovette Marchessault.

Le "mac" dans l'oeuvre de Genet, c'est celui qui opprime la "tante" à laquelle s'identifie Genet. La féminité de la "tante" est à la source de son "martyre" en même temps que sa voie vers la "sainteté" (Saint-Genet), "grâce" réservée aux seuls homosexuels mâles²⁴, semble dire Jovette Marchessault.

Dans ses rapports avec Violette en effet, Genet se conduit en "mac"; il refuse à la "tante" (Violette) le "salut" qu'il s'accorde à lui-même dans ses oeuvres. Pour faire ce procès, la dramaturge semble s'appuyer sur l'épisode tourmenté de la rencontre Leduc-Genet tel que raconté

23. Kate MILLETT, La politique du mâle, Paris, Stock, 1983, p. 387.

24. Claudine HERRMANN écrit à propos du tabou de l'homosexualité et de ses effets dans la littérature : "Une iniquité en entraîne une autre : une société qui réprime et pénalise l'homosexualité aboutit bientôt contrairement à ce qu'on pourrait croire - à pénaliser les femmes." L'homosexuel ou "n'a pas le courage de s'avouer", ou ne "s'affiche qu'en exprimant la haine des femmes" (Les voleuses de langue, Paris, Editions des femmes, 1976, p. 120). Chez Genet, l'identification au "féminin" permet dans un premier temps de rompre avec cette logique, mais, ainsi que le fait remarquer Millett, "plus âgé, la gloire, la richesse et la sécurité étant venus le visiter, il devient un mâle". Selon elle, cependant, "il n'atteint jamais 'au niveau suprême qui est celui du mac ou 'super-mâle'" (Politique du mâle, p. 28). Cela ne concorde pas, ne semble pas concorder en tout cas, avec l'analyse de Jovette Marchessault.

par Violette Leduc dans La folie en tête. L'écrivaine y fait entre autres le récit détaillé de la fuite de Genet devant sa sollicitude et ce qu'elle croit deviner être son "trop plein" de féminin. Elle écrit :

- Ah! vous avec votre littérature! s'était indigné Genet. Il était dégoûté. J'exagérais. J'étais impardonnable : j'aurais dû me taire. Je croyais en Genet, il ne me croyait pas. Il me détestait, je le vénérerais. Pourquoi tant de désespoir pour quelqu'un que j'exaspérais...²⁵

Je ne me disais pas : Genet ne sort pas de lui-même donc Genet ne peut s'intéresser à ce que je lis. Je me disais : Je suis une femme donc je suis un peu du charbon qui lui griffe l'oeil. Mettons que je me tranche la gorge, mettons que ma tête roule à ses pieds sans éclabousser ses chaussures de daim... je serai quand même une femme, un moule à enfants.²⁶

L'attitude de Genet, le regard qu'il pose sur Violette (l'image qu'il lui renvoie d'elle-même) auraient sans doute été jugés moins sévèrement par Jovette Marchessault, n'eût été les antécédents de Genet. C'est du moins ce que l'on peut croire, ce qui semble se dégager de la pièce, car, outre le système de valeurs que Genet privilégie dans son oeuvre et qui paraît mis en cause, il y a que Genet est celui qui présente le plus d'affinités avec Violette Leduc. Elle est

25. Violette LEDUC, La folie en tête, Paris, Gallimard, 1970, p. 239.

26. Ibid., p. 201.

bâtarde, lui orphelin. Ils ont en partage l'amour de l'écriture et celui de leur propre sexe, un penchant semblable pour le crime, la trahison et une sorte de complaisance dans l'abjection. Ils sont ce que la société abhorre, rejette et donc, ils étaient destinés à se comprendre. Mais Genet fuit. Homosexuel et écrivain, Maurice Sachs leur est aussi apparenté, mais son cruel destin - Sachs est Juif et meurt dans un camp de travail nazi - empêche que sa belle amitié avec Violette ne soit entachée. Si Jovette Marchessault choisit de le ramener dans l'univers de Violette Leduc, ce ne peut donc être pour faire de lui un portrait-charge. Cela eût été difficile, voire indécent, étant donné les circonstances de sa mort tragique. S'il est là, c'est pour mieux mettre en lumière la "responsabilité" de Genet.

Gabriel est un mari trahi (Violette le trompe avec Hermine); il ne peut faire le poids avec Genet. A côté de Sachs, son semblable (homosexuel et écrivain), Genet peut, cependant paraître exécrable, plus exécrable encore que face à lui-même. Cela est d'autant plus manifeste que Sachs joue le plus souvent le rôle d'adjuvant. Genet se retrouve donc avec la plus lourde part du fardeau de la responsabilité. Il est comme le boss, le juge et le premier ministre dans Môman. C'est lui le bourgeois des bourgeois mâles, c'est lui qui possède le plus de pouvoir pour opprimer. Du haut du ciel littéraire où il a été admis, il est l'ange satanique triomphant qui s'amuse de Violette, la "damnée" pour toujours.

Le personnage de la mère et la figure maternelle

Nous avons signalé plus haut le nombre important de personnages incarnant la mère et le fait que souvent, c'est dans la fonction de l'opposant qu'on les retrouve. Ajoutons, pour situer ces données dans une plus juste perspective, que, pour arriver à faire le compte des personnages incarnant ou jouant la mère dans les pièces, il faut travailler à partir d'un cadre élargi du concept maternel. La mère, ce peut-être aussi bien celle qui a des enfants, que celle qui est frustrée de ne pas en avoir ou encore la mère virtuelle (un personnage de jeune fille peut par exemple dans certains cas être considérée comme une mère). Ce peut également être une mère spirituelle, la mère d'une oeuvre, une mère-image ou encore une mère à imaginer.

Dans Môman, on compte trois personnages incarnant la mère, Nicole, Yvette et Rita, trois ménagères dont les rôles se découpent et se réunissent à l'intérieur du nom, même de leur fonction quotidienne : elles sont m/énag/ères²⁷.

Dans A ma mère, neuf personnages incarnent ou jouent la mère : la Reine-mère, la jeune mariée, les trois petites filles, la dresseuse et les trois guerrières (autrement dit la fille), celles qui mettent la fille au monde ("(...) je

27. "Mère" et "ménagère" se confondent ici comme dans le mot.

suis mon bébé!"²⁸) et qui annoncent/sont la vraie mère²⁹.

Chacun des trois personnages des Fées est lui aussi la mère (pas uniquement la mère cependant); et il y a chez chacun d'eux tantôt la fausse, tantôt la vraie mère. Dans La terre enfin, il y a la mère de Violette; Violette, la mère de son oeuvre et Simone de Beauvoir, adjuvante-mère spirituelle de Violette.

Bien qu'il soit possible d'établir ces chiffres, cette nomenclature, il reste difficile de tirer un trait et de proposer un nombre précis de mères dans ces pièces. L'espèce de rôle de sage-femme que joue partout l'adjuvante (elle aide le sujet à se mettre au monde) recouvre aussi une fonction maternelle. L'adjuvante participe en effet du "corps" maternel; elle est le "muscle" qui distend la paroi, qui ouvre la voie qui conduit à la naissance de la sujet. Nous avons signalé cette participation en identifiant le personnage de Simone de Beauvoir comme mère, mais comment faire valoir celle de ses acolytes, les "rôles" Nathalie Sarraute (joué par le personnage Hermine) et Clara Malraux (joué par le personnage de la mère de Violette)? La mère, on le voit, est une figure qui dépasse, qui va bien au-delà du personnage. Elle finit par se perdre, par imprégner tout

28. A ma mère, p. 20.

29. La "vraie mère", par opposition à la "fausse mère", la mère inventée du patriarcat.

le texte de sa présence et, de ce fait, cesse d'être quantifiable. Finalement, le seul bilan possible de sa présence, c'est qu'elle est terriblement importante.

La "fausse mère", la mère inventée du patriarcat, se définit essentiellement par son rôle. C'est la mère qui dresse les enfants et qui, par la voie du dressage, transmet le rôle de dresseuse à la fille. Cette "fausse mère" habite nombre de personnages incarnant ou jouant la mère (elle les habite presque tous en fait), mais c'est sous les traits de la Reine-mère (A ma mère) et de la Statue (Les fées) qu'elle se trouve dessinée avec le plus de détails. L'autre mère, la vraie, est plus difficile à représenter parce qu'elle est celle que le patriarcat cache, refoule; c'est une mère inconnue, sans modèle, contrairement à la fausse, une mère difficile à projeter, à traduire et qu'il faut co-naître. Elle existe, commence à exister, au fur et à mesure que se dé-condense, s'estompe l'image de l'autre, c'est-à-dire au fur et à mesure que se constitue la sujet. Mais elle a du mal à s'incarner, à investir un personnage et à imposer ses traits. Il n'y a que dans A ma mère qu'on pousse l'audace jusqu'à oser un croquis (les guerrières) de cette mère. Ailleurs, les contours de la vraie mère restent flous : elle est un magma en train de se former.

Ce sont essentiellement ces deux types de mères qui trouvent à s'affronter dans les pièces et, comme le

montre le souci mis à dessiner la Reine-mère et la Statue, c'est dans A ma mère et Les fées que la confrontation est la plus manifeste et la mieux étudiée. C'est la raison pour laquelle nous parlerons surtout de ces deux pièces dans cette section réservée au personnage de la mère et de la figure maternelle. La Reine-mère et la Statue ont beaucoup en commun³⁰. Elles représentent toutes deux la mère-image, l'icône, le modèle de la "fausse mère". La Reine-mère est ainsi définie dès les premières notes didascaliques :

La reine-mère est à l'étage supérieur de l'échafaudage, debout, immobile, raide. Tout son corps est recouvert de bandelettes, très serrées comme une momie. Elle porte des talons hauts.³¹

Elle est morte (momie) et cependant vivante (debout); elle est une blessure (les bandelettes comme de la gaze) érigée en statue (l'étage supérieur de l'échafaudage). L'enveloppe constitue à la fois l'image et le regard porté sur l'image, car elle trahit ses dessous. La Statue est elle aussi définie comme icône dans les didascalies ("La femme sort de la statue violemment par le ventre"³²), mais elle l'est davantage à travers son nom et les paroles qui lui sont attribuées pour se nommer :

30. Madeleine appelle même la Statue la Reine-mère : "Parle-z-en donc à la Reine-Mère" (Les fées, p. 114).

31. A ma mère, p. 13.

32. Les fées, p. 143.

Moi, je suis une image. Je suis un portrait.
J'ai les deux pieds dans le plâtre. Je suis
la reine du néant. Je suis la porte sur le
vide.³³

C'est surtout en "parlant" que la Statue précise son image, en dévoile les dessous. La Reine-mère se nomme elle aussi, mais, comme chez elle la parole est davantage refoulée, pour des raisons que nous exposerons plus loin, elle est plus filtrée, hachurée :

Reine, mère, vierge, martyre, sainte, pure,
intouchée, intouchable, épouse, mère, chrétienne, fidèle.³⁴

L'une et l'autre sont une carapace, une prison qui enferme le "néant", le "vide", qui, autrement dit, emprisonne la mère refusée par l'ordre patriarcal. Le dehors, bien qu'il se trahisse - il est image et discours sur l'image -, a pour fonction de contredire, de nier, de ne pas dire le dedans. Il abolit la mère pour lui substituer une image. Chacune des protagonistes le sait, en souffre (la mère écrasée en elle souffre) et cherche à se défaire de la force qui lui impose de (se) comprimer. A travers cette lutte toutefois des différences entre les deux personnages commencent à apparaître, différences qui expliquent le sort que chacun

33. Les fées, p. 91.

34. A ma mère, p. 20.

connaît et qui nous font voir que deux solutions au problème posé par la fausse mère sont possibles.

La Reine-mère sait qu'elle n'est admise dans l'Ordre³⁵ qu'à la condition de le faire respecter, de le renforcer en le multipliant :

Ferme la bouche quand tu manges. Viens dire bonjour à madame. Tais-toi quand les grandes personnes parlent. Mon dieu que t'as l'air négligée. N'oublie pas que tu es une future mère (...).³⁶

Elle sait qu'elle ne peut s'abandonner à la vraie mère qui la travaille du dedans ("(...) absente : il fait noir, il fait froid. C'est drôle. J'ai froid. Comme il fait noir"³⁷), car se laisser aller ainsi reviendrait à s'exclure de l'Ordre. Il lui faut être vigilante, s'absenter de son rôle le moins possible :

35. Comme le montre bien ce texte de Julia KRISTEVA : "Universaliste, le christianisme associe les femmes aussi à la communauté symbolique, mais à condition qu'elles gardent la "virginité" ou, si cela n'a pas été le cas, qu'elles expient la jouissance charnelle par le "martyre". Entre ces deux bords, la mère ne participe à la communauté du Verbe chrétien qu'en préparant ses enfants au baptême, pas en accouchant d'eux" (Des Chinoises, Paris, Editions des femmes, 1974, p. 29).

36. A ma mère, p. 19.

37. Ibid., p. 18.

retirant brusquement sa main, elle continue de caresser la table imaginaire

C'est beau, c'est propre, c'est en dentelle. Une nappe brodée à la main.³⁸

Son rôle est de faire triompher les valeurs patriarcales, de modeler la fille à son image, de sorte que l'Ordre se "père/pétue".

La Statue est prise dans le même rôle contrairement à la Reine-mère, sa carapace possède une fissure. La Reine-mère est le produit d'une légende³⁹ racontant la domestication de la femme; elle ne renvoie pas à l'ensemble des mythes de l'Amazone d'où est tirée la légende, mais au seul chapitre de sa mutilation, non la sienne propre (ablation d'un sein), mais celle que lui a fait subir le patriarcat pour la mater⁴⁰. La Statue bénéficie, elle, de ce que le discours qui la façonne est un discours inachevé. Comme le signale Denise Boucher, citant Michelet en exergue à son texte⁴¹, et comme le rappelle Gilbert Durand, dans

38. A ma mère, p. 16.

39. Légende indienne tirée d'Amazones, guerrières et gail-lardes de Pierre SAMUEL (Editions Complexes, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 117), précisent les auteurs dans une note de la page 11.

40. "Mater", de "mat", lui-même de l'arabe "mât" qui signifie "mort" (Petit Robert). C'est bien de mort qu'il s'agit.

41. "Que furent les fées? Ce qu'on en dit, c'est que, jadis, reines des Gaules, fières et fantasques à l'arrivée du Christ et de ses apôtres, elles se montrèrent impertinentes, tournèrent le dos. En Bretagne, elles dansaient à ce moment, et ne cessèrent pas de danser" (Extrait de La sorcière de MICHELET cité dans Les fées, p. 9).

Les structures anthropologiques de l'imaginaire, le christianisme a échoué dans sa lutte contre les fées :

(...) l'Eglise n'arriva jamais à discréditer complètement les "bonnes dames" des fontaines, les fées. Lourdes et les sources innombrables consacrées à la Vierge Mère témoignent de cette résistance fantastique aux pressions du dogme et de l'histoire.⁴²

En privilégiant le discours chrétien, Denise Boucher profite d'une des rares brèches que n'ont pas réussi à colmater les systèmes d'ordre patriarcal. Alors que la Reine-mère, condamnée à rester sur ses gardes, réprime l'émergence du "noir"⁴³ dans son discours, la Statue peut théoriquement laisser émerger le sien et de fait le laisse s'infiltrer par la fissure qu'elle travaille. C'est ainsi qu'elle parvient à faire éclater le carcan, l'image qui l'emprisonne et à se constituer sujet.

Piégée de partout, privée des vertus révolutionnaires du "noir", la Reine-mère reste prisonnière de l'Ordre et, associée à lui, reste du côté de l'opposant. Les personnages qui l'entourent, la fille, parce que non encore parfaitement initiée, conditionnée, la folle parce

42. Gilbert DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p. 220.

43. Le "noir" réfère ici aux valeurs nocturnes en opposition aux valeurs diurnes de l'imaginaire, mais dans l'imaginaire féministe, il se lit comme le "blanc" de l'absence, du vide.

qu'inadmissible dans l'ordre, apparaissent comme les seules capables de briser l'image. La folle trace la voie en échappant à jamais aux valeurs de l'imaginaire patriarcal ("C'est pas moi qui est paralysée, c'est mes souliers qui sont collés, je vais les enlever", dit-elle, en sautant "en bas de l'échafaudage"⁴⁴); elle refuse aussi bien l'image de la transcendance que celle de la chute, tandis que la fille tue symboliquement la mère patriarcale, déchire l'image :

en criant dans la bouche
de la reine-mère

Jouir! Je peux jouir!
Je veux jouir! J'aime
jouir!

en déchirant de ses mains
les bandelettes qui cou-
vrent le visage de la
reine-mère puis avec des
ciseaux, tentant de la dé-
nuder complètement

Transpire! Pète! Déchi-
re! Saigne! Tache!
Tache partout autour de
toi!⁴⁵

Le meurtre de la mère, ainsi que le suggère le geste de la fille, n'est pas suffisant et la fille s'en rend bien compte : "Je suis une petite fille impuissante"⁴⁶, répète-t-elle après le meurtre. Dans l'Ordre en effet, l'élimination de la mère est un acte prévu⁴⁷. Il signale la fin de la

44. A ma mère, p. 21.

45. Ibid., p. 20.

46. Ibid., p. 21.

47. Ici, il faut parler d'élimination plutôt que de meurtre, car, ainsi que le fait remarquer Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, les Pères n'ont pas pu supporter l'idée d'un complexe d'Electre : "Accréditer Electre équivaldrait à décréter

période pré-oedipienne, c'est-à-dire que le moment est venu de s'identifier aux valeurs du père. Avec ou sans le meurtre de la mère, le père reste le référent ; le drame de la jeune mariée du deuxième tableau, celui de la dressée dans le septième, le montrent cruellement. La question de la mère ne se dénoue qu'en suivant la voie tracée par la folle et qu'empruntent les guerrières dans le dernier tableau. Pour sortir du cercle d'enfermement de la mère, il ne suffit pas de le briser, car l'Ordre le reforme aussitôt. Il faut échapper à l'Ordre, "courir dans une spirale"⁴⁸.

Pour échapper à l'Ordre, aux "discours de l'Oeil"⁴⁹, selon la belle expression de Madeleine Ouellette-Michalska, il faut sortir de son champ de vision. La Statue le fait et avec elle s'en vont ses semblables, Marie et Madeleine. De façon moins poétique mais aussi efficace, les ménagères de Môman le font aussi et, après elles, la Violette de Jovette Marchessault. Pour la Reine-mère et ses semblables, dont la mère de Violette, il n'y a pas d'issue. La fille,

la mort symbolique de la mère, c'est-à-dire, à mettre celle-ci sur un pied d'égalité avec le père (...) Envisager la dualité de la puissance de désir et de mort oblige à envisager la dualité de la puissance de vie. De cela, les Pères ne voulurent pas (...) " (L'échappée des discours de l'Oeil, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1981, p. 160); elle écrit encore : "(...) le jeu sera un peu truqué. On ne tuera pas la mère. On la mettra dans le noir de l'Oeil, au blanc du discours" (Op. cit., p. 162).

48. A ma mère, p. 47.

49. Voir note 47, pp. 97-98.

non encore agréée par l'Ordre, fera le travail à sa place.

La Statue, Marie et Madeleine parviennent à se libérer de leur image en réactivant l'énergie subversive que leur ont léguée leurs aïeules-fées. Elles redécouvrent les vertus de la sororité et s'en servent pour s'instaurer figure trinitaire⁵⁰, se substituer à la trinité chrétienne et célébrer une sorte de "messe noire" : "Les voiles du temple claquent comme de vieux drapeaux mouillés." (Silence) Le temps est "lourd ce soir."⁵¹ Sur le Golgotha, la Statue remplace le Fils en croix : la cérémonie du sacrifice sert à tuer la mère chrétienne en rédemption de la femme. Ce geste sacrilège (non le meurtre, mais le viol du cérémonial) entraîne l'excommunication, moyen par excellence d'être exclue de la communauté symbolique. Le geste de la fille, dans A ma mère, est différent, mais non sans rapports avec le choix de la voie sacrilège. L'aïeule-guerrière qu'elle se découvre et qu'elle finit par investir procède du même mythe que celui de l'Amazone, sauf qu'avec elle, le mythe laisse apparaître une ouverture. Parmi tous les symboles

50. Les trinités, trios, ou triades sont nombreux dans les pièces étudiées ici. Mentionnons : les trois ménagères (Môman), le trio de la Reine-mère, la fille et la folle (1er tableau), les trois petites filles, les trois dames, les trois guerrières (A ma mère), le trio Gabriel, Genet et Sachs ou encore celui formé de Nathalie Sarraute, Clara Malraux et Simone de Beauvoir (La terre). Les rapports de force s'établissent souvent autour du chiffre trois.

51. Les fées, p. 84.

que recouvre l'Amazone en effet, il en est un qui permet l'exclusion :

L'Amazone symbolise la situation de la femme qui, se conduisant en homme, ne réussit à être admise ni par les femmes ni par les hommes, non plus qu'elle ne réussit à vivre en homme. A l'extrême, elle exprime le refus de la féminité et le mythe de l'impossible substitution de son idéal viril à sa nature réelle.⁵²

En refusant la féminité, la "nature réelle" de la femme telle que définie dans l'Ordre⁵³, la fille ose "l'impossible substitution", geste sacrilège à l'égard de l'Ordre profane, qui lui vaut elle aussi d'être "excommuniée". Elle est et restera en dehors de l'Ordre. Retrouvant la vraie mère, elle pourra s'identifier à elle et se mettre au monde.

La mère patriarcale éliminée, l'Ordre perd sa gardienne; il se désarticule, s'écroule. La fille n'a plus à s'identifier au Père, n'a plus à haïr la mère. Débarrassée du linceul patriarcal, la mère redevient vivante, capable de mettre au monde de vraies filles, des filles qui à leur tour, deviendront de vraies mères. La chaîne de vie

52. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 28.

53. Claudine HERRMANN écrit: "(...) la femme idéale selon Rousseau : dissimulée, hypocrite, de mauvaise foi dans les relations et traîtresse en amitié. Voilà sans doute ce qui est 'naturel' (...)" (Les voleuses de langue, p. 26).

reprendra ses droits sur la chaîne de mort qui aura jusque-
là baïllonné les femmes.

CHAPITRE II

L'ESPACE ET LE TEMPS

L'analyse textuelle de l'espace et du temps dans une œuvre dramatique se fonde essentiellement sur les "ordres" repérables dans les didascalies et dans le texte lui-même. C'est à la recherche et à l'interprétation de ces ordres, tantôt directs (didascalies), tantôt à découvrir à travers un mot, une expression, une phrase ou encore une série de données éparpillées dans le texte, que nous allons consacrer ce chapitre. Les notions d'espace et de temps recouvrant une foule d'aspects dramatiques, et certains de ces aspects (personnages et discours) étant étudiés sous un autre angle ailleurs, il nous est apparu nécessaire de limiter notre analyse. Nous nous en tiendrons à l'étude de l'espace dramatique et, avec une insistance moindre, à l'espace ludique commandé, au temps de la fiction et à la modulation du temps dans les pièces choisies.

Espace dramatique et espace ludique commandés

Le fait que le récit de chacune des pièces étudiées dans ce travail soit une construction intérieure, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, permet dès le départ de situer l'espace dramatique : il s'agit forcément d'un espace intérieur. Cette équation apparaît simple et elle l'est d'une certaine façon. Mais derrière l'apparente simplicité, se cache une série d'appareils complexes devant la soutenir. Commander que l'espace visible reflète l'espace intérieur n'est pas un exercice simple.

Dans toutes les oeuvres choisies, à l'exception des Fées, ce sont les indications scéniques précédant le texte de la pièce qui contiennent l'essentiel des ordres concernant l'espace dramatique. Novette Marchessault est l'auteure dont les ordres sont les plus clairs, les plus nets :

On pourrait voir simultanément tous les comédiens, comédiennes, chacun dans son espace. Espace étriqué pour les femmes, espace plus aéré pour les hommes. Maurice Sachs est sur un quai de gare, Genet dans sa chambre en train de lire, Gabriel dans un café, ou un bar, Simone de Beauvoir écrit dans un café, son espace sera plus aéré, que les autres protagonistes féminines, la mère de Violette se berce dans un lieu clos. Hermine fait de la couture

dans une pièce sordide. Violette est dans sa cuisine-chambre, le lit est collé à la table.¹

Deux types d'espaces, "espace étriqué" et "espace plus aéré" doivent cohabiter sur la scène et chacun de ces espaces doit être défini par son/sa principal/e occupant/e : "espace étriqué" quand le personnage est une femme, "espace aéré" quand le personnage est un homme. Une transgression à cet ordre toutefois : l'espace de Simone de Beauvoir "sera" plus aéré que les autres protagonistes féminines". L'espace de chacun/e est donc d'abord fonction de son sexe, ce qui revient à dire qu'"espace étriqué" égale espace féminin et "espace plus aéré" égale espace masculin. Cela vaut partout, sauf pour l'espace de Simone de Beauvoir.

Au début de la pièce, le personnage principal, Violette Leduc, occupe un "espace étriqué", "sa cuisine-chambre". Elle écrit, ou plutôt tente désespérément d'écrire : "Elle écrit quelques mots. Renifle, se mouche, écrit encore, renifle."² De tous les personnages occupant un "espace étriqué", elle est la seule à se livrer à ce type d'activité : sa mère "se berce"; Hermine "fait de la couture". Un seul personnage féminin occupe "son" espace par l'écriture : Simone de Beauvoir. Les autres

1. La terre, p. 14.

2. Ibid., p. 21.

personnages-écrivains jouissant d'un "espace aéré" n'écrivent pas. Genet est "dans sa chambre en train de lire" et Sachs "sur un quai de gare". L'espace "Violette Leduc" et l'espace "Simone de Beauvoir" sont donc les seuls identifiés comme espace d'écriture. Ce détail apparaît mineur au début de la pièce, mais à la fin il se révèle être la clef de la compréhension de l'espace dramatique de l'oeuvre.

Dans le dernier tableau en effet, Violette se retrouve dans l'espace de Simone de Beauvoir. Elle n'en est pas à sa première sortie hors de son espace (au sixième tableau, par exemple, elle était allée rejoindre Sachs à la gare), mais cette fois, elle ne fait pas que passer : elle "s'installe pour écrire, écrit"³. Les "voix" qui l'empêchaient d'écrire dans son "espace étriqué" perdent peu à peu de leur emprise sur elle :

VIOLETTE, qui écrit, s'entête, rature, recommence : Voix de ravin, voix de rafale, piqure d'épine, taisez-vous!⁴

VIOLETTE, qui persiste à écrire : Vampires des plafonds, je ne vous écoute plus. Je ne suis pas folle, je ne suis pas triste.⁵

Et, fait plus significatif peut-être, la pièce se termine

3. La terre, p. 150.

4. Loc. cit.

5. La terre, p. 151.

par une didascalie dont la dernière phrase est simplement :
 "Elle écrit."⁶

En "s'installant" dans l'espace de Simone de Beauvoir, un "espace plus aéré", mais exceptionnellement féminin, Violette Leduc réalise deux faits concurrents. Elle s'identifie à sa principale mère spirituelle et, par cette identification, échappe à son "espace étriqué", investit à son tour l'espace exceptionnel où logent ensemble, sans difficultés, le féminin et l'écriture. C'est dans cet espace hors règle et qui la transgresse, non dans "l'espace plus aéré" masculin, que Violette commence à se mettre au monde en s'écrivant : "Ma main invente ma propre vie, je la surprends en train de me construire, de me gémir."⁷

Dans Môman, l'espace se définit également en fonction du sexe de son/sa principal/e occupant/e, mais l'ordre de cette répartition, bien qu'évidente, exige un examen plus minutieux. Dans les indications scéniques de départ, les auteures écrivent au sujet des décors :

La scène se divise en trois territoires : les trois cuisines. Dans chacune des cuisines il y a un poteau de couleur spécifique sur lequel sont accrochés les accessoires : tablier.

6. La terre, p. 151.

7. Loc. cit.

Balai, téléphone, horloge, etc. propres à chaque ménagère.

Au fond de la scène, il y a trois autres poteaux reliés par une corde à linge à laquelle sont pendus les vêtements des différents personnages. Les vêtements des enfants sont aux couleurs de leur cuisine.

A l'avant-scène des pancartes "usine", "gouvernement" et "cour" annoncent les lieux où se joue l'action quand elle se déroule en dehors des cuisines.⁸

Elles commandent un espace scénique divisé en deux zones : une première occuperait presque toute la scène, comprendrait trois "territoires", trois "cuisines"; et une deuxième, plus petite mais plus près des spectateurs (l'avant-scène), serait constituée de trois "lieux" : "usine, gouvernement et cour".

Les indications concernant la première zone insistent beaucoup sur les liens entre CHAQUE cuisine et SA ménagère. Cette insistance exprime deux ordres. Le premier : que chaque cuisine soit l'espace où se visualise l'espace intérieur de chacune des ménagères. On commande entre autres que les accessoires de chaque cuisine soient "propres à chaque ménagère", que chaque cuisine soit à l'image, soit le miroir de celle qui l'occupe. L'ordre est facile à comprendre puisqu'il réfère à un lieu commun : on juge toujours d'une ménagère à la propreté de sa maison. Le second

8. Môman, p. 10.

ordre est implicitement contenu dans le premier. Les poteaux, accessoires et vêtements d'enfants exigés pour particulariser chaque espace seront autant de frontières érigées entre les cuisines, entre les ménagères. Ainsi chaque espace apparaîtra clos. Les "poteaux" "reliés par une corde à linge", vus au fond de la scène, atténuent toutefois la portée de ce dernier ordre. Chaque espace donnera l'impression d'être fermé, mais pas irrémédiablement : la corde à linge montrera, du moins on peut le supposer, qu'un lien subsiste entre chacun des espaces, qu'existe quelque part un espace commun, un dehors, déjà constitué d'ailleurs par l'ordre de division de l'espace en deux zones.

Les indications relatives à la seconde zone sont beaucoup moins nombreuses et plus vagues. On nous dit qu'elle doit se situer à l'avant-scène, que les "lieux" qu'elle est censée regrouper doivent être signalés par des "pancartes"⁹ et que là "se joue l'action quand elle se déroule à l'extérieur des cuisines". Il faut attendre les scènes IX, X et XI¹⁰, soit l'arrivée en scène du boss,

9. Les pancartes empruntées à l'économie brechtienne tranchent avec la surcharge des cuisines. Chez Brecht, rappelle UBERSFELD, "le signe spatial aura pour mission d'indiquer des processus, plus que de simuler des réalités" (L'école du spectateur, Paris, Editions sociales, 1981). Les nombreux signes employés pour indiquer les processus dans le cas des cuisines ne sont-ils pas nécessaires parce que les signes ne parlent pas suffisamment la femme?

10. Môman, p. 43 à 47.

du juge et du premier ministre, pour apprendre qui seront les principaux occupants de ces lieux : le boss à l'"usine", le premier ministre au "gouvernement" et le juge à la "cour". Contrairement à la première, cette zone est donc à peine cloisonnée à l'intérieur; les "pancartes" plutôt que les "poteaux", les "accessoires" et les "vêtements" sont des barrières aisément franchissables. Tous les lieux qu'elles indiquent/séparent sont des lieux "publics", alors que les "territoires" sont des espaces "privés". Enfin, chaque lieu a son personnage, comme les "territoires", mais tous ces personnages sont masculins.

Ainsi, à tous les niveaux, les deux zones commandées doivent être en opposition. L'une doit apparaître comme le fief des femmes, l'autre comme celui des hommes; et chacun de ces fiefs, à son tour séparé, doit refléter l'espace de son principal occupant.

Les scènes I à VIII et XIII à XV se déroulent dans la première zone, les scènes IX à XII dans la seconde, alors que pour l'"Epilogue", aucune indication spatiale n'est donnée. La première partie de la pièce (scènes I à VIII) nous fait suivre les ménagères, de la satisfaction que leur confère l'inexpérience jusqu'à la révolte, la décision de faire la grève et les effets de cette grève sur un mari. La seconde partie (scènes IX à XIII) nous fait voir les réactions des employés, du boss, du juge et du premier

ministre qui aboutissent à un procès (intenté aux ménagères). Enfin, avec les scènes XIII à XV, on revient dans les cuisines, mais c'est pour y retrouver des ménagères décidées à transformer leur quotidien.

Les scènes IX à XII forment une sorte de parenthèse. La zone où elles se déroulent est hostile aux ménagères (elles seront reconnues coupables au procès). Ce n'est donc pas en troquant leurs "territoires" pour les "lieux" qu'elles vont parvenir à s'affirmer, mais en transformant leurs "territoires". Cette transformation était déjà amorcée avant le passage dans la zone masculine ; en chantant ensemble la "complainte des ménagères" (scène V)¹¹, elles avaient commencé à abattre les cloisons ; travail qu'elles vont poursuivre à leur retour dans les cuisines jusqu'à l'éclatement de l'épilogue. Sans doute est-ce pour cette raison que l'épilogue n'est pas situé. Il n'a pas à l'être, puisque les frontières isolant les femmes chacune dans son "territoire" ont été abolies et que, ces frontières disparues, les limites de la zone constituant les "territoires" ont cessé elles aussi d'exister. A l'instar de Violette dans La terre, les ménagères se donnent donc un nouvel espace pour se vivre et cet espace est particulier. S'il faut le définir, comme le sont les autres, par les personnages qui l'occupent, appelons-le un espace féminin,

11. Môman, p. 33.

mais qui ne ressemble en rien au premier. Il transgresse l'ordre de division, l'annule en quelque sorte.

Dans Les fées et A ma mère, l'ordre de division de l'espace renvoie à des préoccupations similaires à celles contenues dans La terre et Môman, mais comme il n'y a pas de personnages masculins, ce n'est pas le sexe des personnages qui établit et concrétise la distinction entre les types d'espace qu'on commande. Il n'y a pas, comme dans les pièces précédentes, deux espaces différents et quelque part un espace féminin particulier, mais un espace féminin hérité du patriarcat¹² (identique à l'espace étrié de Violette et aux "territoires" des ménagères) et un espace féminin particulier (apparenté à celui de Simone de Beauvoir et à l'espace éclaté de l'épilogue de Môman), les deux devant cette fois cohabiter¹³. Dans Les fées, les indications scéniques sont peu nombreuses et fort succinctes¹⁴.

12. L'espace masculin disparaît en surface (tous les acteurs sont féminins), mais n'en continue pas moins d'exister, de manifester sa présence dans les profondeurs du texte (actants). C'est par rapport à lui que se définit l'espace féminin visible, l'espace réduit et contraignant.

13. Dans La terre aussi, l'espace féminin particulier (l'espace de Simone de Beauvoir) cohabite avec les autres tout au long de la pièce, mais ce n'est qu'à la fin qu'il entre en fonction.

14. Le texte de la pièce publié aux Editions Intermèdes fait état d'une étroite collaboration entre l'auteure et le premier metteur en scène de l'oeuvre, Jean-Luc Bastien. Les "notes" de ce metteur en scène précèdent d'ailleurs le texte de la pièce (p. 77-79). L'analyse que nous proposons ici ignore cette collaboration. C'est un choix discutable, mais

Au début de la pièce, elles se résument à : "Chaque personnage est dans son lieu respectif"¹⁵. Deux pages plus loin, l'auteure écrit au sujet des trois personnages : "Elles quittent leur lieu respectif pour aller vers un lieu neutre."¹⁶ A plusieurs reprises par la suite, il est question d'un lieu neutre : "MARIE CHANTE : (Dans le lieu neutre)"¹⁷; "VERS LE LIEU NEUTRE"¹⁸. S'agit-il du lieu neutre précédemment commandé? On le croit d'abord, jusqu'au moment où l'on bute sur un nouvel ordre : "(La Statue marche vers son lieu neutre.)"¹⁹ Ainsi, "vers un lieu neutre" ne veut pas nécessairement dire "vers le lieu neutre". Ce pourrait être le lieu neutre assigné à chacune, car chacune en a un comme on l'apprend plus loin²⁰. En somme, l'auteure commande qu'il y ait trois types de lieux : le lieu respectif et le lieu neutre de chacune et UN lieu neutre. Cela admis, on n'a pas pour autant dissipé la confusion "le/un" lieu neutre. Que demande Denise Boucher en écrivant :

que nous avons jugé nécessaire dans le cadre de notre travail. Ce que nous voulons chercher ici, c'est ce que dit le texte de la pièce, car, selon nous, c'est d'abord lui l'oeuvre, c'est d'abord lui qu'il faut laisser parler.

15. Les fées, p. 83.

16. Ibid., p. 85.

17. Ibid., p. 90.

18. Ibid., p. 97.

19. Ibid., p. 114.

20. "MARIE (Va vers son lieu neutre, elle se tourne vers la statue)", (Ibid., p. 122).

"vers un lieu neutre"? On ne peut répondre de façon décisive même après avoir fouillé le texte. Cela reste nébuleux. Est-on justifié d'avancer que pour l'auteure, il n'existe pas de véritables frontières entre les lieux neutres? L'utilisation de ces lieux corroborerait notre hypothèse. Tout au long de la pièce en effet, la parole (car les personnages sont essentiellement "parole") oscille entre le dit et le non-dit : le non-dit parle dans le "lieu respectif" de chacun, le dit²¹ parle dans le, un, ou encore leur "lieu neutre". Il faudrait alors conclure que sont essentiellement commandés deux lieux : l'un où la parole étouffe, l'autre où la parole respire. Que ce dernier soit constitué de différents paliers, cela paraît évident, mais le texte suggère surtout que les paroles échappées, peu importe dans quel lieu neutre, convergent toutes vers un centre fictif où elles s'éclatent.

C'est à un éclatement définitif d'ailleurs qu'aboutit la pièce. Les personnages partis de leur lieu respectif et s'étant maintes fois déplacés de ce lieu vers les lieux neutres, et inversement, finissent par l'abandonner définitivement :

21. Quand on oppose "non-dit" et "dit", le "dit" réfère habituellement au discours qui refuse le "non-dit". Tel n'est pas le cas ici. Il ne faut pas oublier que l'espace dans lequel se dit ce "dit" est un espace féminin.

Elle (Marie) quitte son lieu en laissant tomber son tablier. Bruit comme celui du chapelet. Elle va ensuite vers son lieu neutre.²²

Madeleine prend une paire de longues bottes et les laisse retomber sur le sol. On entend le même bruit que celui du chapelet et du tablier. Madeleine quitte son lieu définitivement.²³

La femme sort de la statue violemment par le ventre (...).²⁴

Puis la statue commence à monter (...) finit de disparaître (...).²⁵

A partir du moment où Madeleine²⁶ quitte définitivement son lieu respectif (l'auteur ne précise pas pour aller où), la seule indication de mouvement dans l'espace se rapporte à la statue, qu'il faut désormais écrire avec une minuscule, puisque ce n'est pas le personnage mais l'objet-carapace qui s'en va. Une fois le "lieu respectif" abandonné définitivement, toutes considérations spatiales cessent, deviennent inutiles. Il n'est plus nécessaire de parler de lieux neutres : il n'y a plus qu'un lieu, l'espace féminin que les personnages viennent de se donner.

22. Les fées, p. 124.

23. Ibid., p. 133.

24. Ibid., p. 143.

25. Ibid., p. 144.

26. Marie était alors chez elle. C'est donc Marie-Madeleine et non seulement Madeleine qui s'en va.

Dans A ma mère, le découpage de l'espace se fait à travers un jeu plus complexe encore. Ce qui s'appelait "espace étriqué" ou espace du "non-dit" ailleurs apparaît ici comme un espace à la fois diffracté et contraint dont le centre opaque est l'espace de la mère. Un seul décor est commandé :

(...) un échafaudage de construction drapé de blanc suggérant à la fois le tombeau et l'alcôve : derrière l'échafaudage, un mur tendu de tissu rouge. Devant l'échafaudage, comme secrétée par celui-ci, une grosse bulle noire peinte sur le plancher (...) 27

Ce décor chargé de symboles servira de centre à la diffraction, permettra au lieu d'être polyvalent. L'espace enverra tel rayon, tel message, selon l'endroit du corps constitué, le personnage qui l'émet. Ainsi, dans le premier tableau, on aura trois personnages, la Reine-mère, la fille et la folle. Ces personnages parlent tous (comme dans Les fées, les personnages de cette pièce sont avant tout "parole") le/à partir du lieu où siège la fausse mère. La Reine-mère parle pour faire taire la vraie mère qu'elle est condamnée à comprimer et pour dresser la fille. La fille et la folle parlent l'inconscient où sévit la mère castratrice.

Pour saisir la complexité de cet espace, il faut suivre attentivement la métaphore spatiale que construit

le texte. La fausse mère, centre et écran (écran dans les deux sens que le Petit Robert lui donne : "objet interposé qui dissimule" et "surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet"), travaille dans le texte comme un de ces fameux "trous noirs" dont parlent les astrophysiciens. A force de refouler le féminin, après des siècles de patriarcat, elle est devenue cette masse trop compacte pour réfléchir la lumière (la parole) et qui absorbe tout corps que sa force d'attraction, sans cesse augmentée, lui permet d'avalier. Cette loi d'attraction modèle et module l'espace. La folle cesse d'obéir à la loi, échappe à l'espace dès le début de la pièce, ce que la fille ne parvient à faire qu'à la fin.

L'espace nouveau dont la folle montre la voie dès le début est justement un espace où l'implacable loi d'attraction de la fausse mère ne s'exerce plus. Il ne se traduit pas par un nouveau décor, mais par une façon nouvelle de l'habiter. Il reste un espace ayant en son centre la mère, mais plutôt que de se comprimer, il s'éclate. Une grosse boule de tissus confectionnée lors du prologue, objet-symbole de la mère castratrice et microcosme de l'espace qu'elle construit, est éventrée, déchirée : "Elle (Guerrière I) se met à éventrer la boule en déchirant les linges de ses mains nues."²⁸

28. A ma mère, p. 45.

L'espace ne recouvre pas les mêmes valeurs pour un homme que pour une femme, croient les féministes.

Claudine Herrmann explique ces différences de la manière suivante :

Matériel ou mental, l'espace de l'homme est un espace de domination et de hiérarchie, un espace de conquête et d'étalement, un espace plein.

La femme au contraire a appris de longue date à respecter non seulement l'espace matériel et mental d'autrui, mais l'espace pour lui-même, l'espace vide. C'est qu'il lui faut maintenir entre elles et les hommes qu'elle n'a pas choisis une distance qui est sa sauvegarde. Quant à ceux qu'elle a pu choisir, il faut aussi, pour éviter l'anéantissement total, pour se dérober à la vocation colonisatrice habituelle de l'homme, se ménager des plages, une espèce de no man's land, qui constitue précisément ce que les hommes ne comprennent pas chez elle et attribuent souvent à la stupidité car elle ne peut pas en exprimer la substance dans le langage aliéné qui est fatalement le sien.²⁹

Ces différences que décrit l'auteure et auxquelles elle donne un nom, espace "plein", espace "vide" et "no man's land" correspondent en de nombreux points aux différents espaces ordonnés dans nos pièces. S'il faut en croire l'auteure - il serait difficile de ne pas se laisser convaincre -, c'est d'instinct, pour "sa sauvegarde", pour "éviter l'anéantissement total", que la femme connaît la différence entre les espaces, sait lesquels sont les siens. Et on peut se

29. Claudine HERRMANN, Les voleuses de langue, p. 131.

demander effectivement si les ordres de division de l'espace ne répondent pas autant à cette science "instinctive" qu'à la femme, qu'à la conscience féministe qu'elle peut en avoir aujourd'hui. Le véritable travail de la conscience féministe est peut-être à découvrir ailleurs, au niveau du langage par exemple. Le "no man's land" que la femme se donne sans pouvoir "en exprimer la substance", son langage étant aliéné, la conscience féministe, en désaliénant le langage, parvient peut-être à l'exprimer. L'étude de l'espace dramatique dans nos pièces permet du moins de formuler cette hypothèse. Le "no man's land" serait un lieu de libération. Il nous faudra le vérifier dans notre chapitre sur le discours.

Le temps de la fiction et la modulation du temps

Le temps de la fiction au théâtre est, pour en donner une définition simple, le temps écoulé entre le début et la fin d'un récit. L'étude des personnages, qui nous a permis d'établir la phrase du récit de chacune des pièces, et l'analyse de l'espace dramatique de ces pièces nous fournissent les premières indications sur le temps de la fiction. On sait en effet que c'est lui qui marque le mouvement intérieur de la sujet, qu'il doit être apprécié selon les difficultés qu'a la sujet à se constituer et, concurremment, selon le mal qu'elle a à se défaire de son espace initial pour atteindre l'espace libéré et s'y installer. Il nous

reste à en évaluer la nature exacte, le fonctionnement.
 Nous allons le faire en procédant à l'examen des moments,
 des séquences des pièces et à l'étude de sa modulation.

Dans Môman, il faut d'abord distinguer entre le prologue (Scène I)³⁰ et la véritable situation de départ (Scènes II, III et IV)³¹. Le prologue nous ramène au temps heureux où les "jeunes ménagères"³² inexpérimentées vivaient dans l'insouciance. A la véritable situation de départ, on trouve les mêmes ménagères, mais vieillies (la première, Nicole, a 27 ans; la seconde, Yvette, en a 35; et la dernière, Rita, 42³³) et surtout frustrées. Les ménagères qu'on retrouve à la fin sont ces mêmes femmes. Elles ne sont pas encore tout à fait ces féministes qui dans l'épilogue chantent la chanson de ralliement, "Debout les femmes"³⁴, mais des ménagères qui, de retour dans leur cuisine (Scènes XIII, XIV et XV)³⁵, ont décidé de changer leur vie et qui amorcent ces changements. Entre ces deux moments, ces deux séquences (situation de départ, situation d'arrivée), on compte de nombreuses médiations : la prise

30. Môman, pp. 16 et 17.

31. Ibid., pp. 18-32.

32. Ibid., p. 17.

33. L'âge des ménagères est donné dans les indications sur les personnages qui précèdent le texte de la pièce, p. 11.

34. Môman, p. 71.

35. Ibid., pp. 62-69.

de conscience des ménagères suivie de la révolte, du déclenchement de la grève, puis toute une série de réactions masculines aboutissant à un procès et à la condamnation des ménagères.

La première séquence compte trois scènes (Scènes II, III et IV), qui sont en fait trois répétitions d'une même situation. Les protagonistes et les problèmes diffèrent, mais la situation exposée est invariablement celle d'une ménagère fatiguée, déçue, frustrée et qui ne dit rien. D'où l'impression de lenteur qui se dégage de ce premier moment. La première médiation (Scène V) poursuit sur ce rythme : les ménagères chantent une complainte ("Complainte des ménagères"); puis c'est la rupture totale, la scène VI ("Scène du minutage") introduisant un rythme endiablé :

On alterne les Messagères 1 et 2. Pendant le minutage, les trois ménagères font exactement la même action : le texte est dit en accélérant pour devenir très rapide à la fin. Les trois ménagères suivent le rythme du texte.³⁶

Après le minutage, le rythme retombe (début de la Scène VII : "Scène de la révolte")³⁷ : chaque ménagère dit à son tour sa lassitude, sa déception, sa frustration. Enfin, il

36. Môman, p. 34.

37. Ibid., p. 35.

réaccélère avec la "Chanson de la révolte"³⁸ et se fixe pour ne plus marquer que les accents de colère. Cette modulation particulière du temps a l'avantage de reproduire le rythme de la prise de conscience tout en montrant le processus en accéléré.

Après la scène de la révolte, on pourrait très bien passer tout de suite à la dernière séquence (les "deuxièmes scènes"³⁹ respectives des ménagères : Scènes XIII, XIV et XV), qui est dans la pièce la suite logique de la prise de conscience : les ménagères amorcent des changements dans leur quotidien. Mais il y a la grève qui se superpose à la révolte et qui distend, allonge d'une parenthèse en terrain masculin (réactions masculines et procès), la séquence des médiations. Le "temps perdu" sur ce terrain - car c'est bien de cela qu'il s'agit (les ménagères perdent leur temps au procès, sont condamnées) - s'avère toutefois au moment de l'arrivée un temps "gagné", en partie du moins. Après le procès en effet (n'oublions pas que la pièce a une vocation didactique), point n'est besoin d'insister longtemps sur le nouveau comportement des ménagères dans leur cuisine. L'exposé sur chacune est bref. Alors qu'ensemble, les premières scènes de chacune (Scènes II, III et IV) comptent

38. Môman, p. 35.

39. Chaque ménagère a deux scènes, l'une au début, l'autre à la fin. Nicole par exemple a la scène II, "Scène de Nicole" (p. 18) et la scène XIII, "Deuxième scène de Nicole" (p. 62).

quatorze pages, les deuxièmes (Scènes XIII, XIV et XV)⁴⁰
n'en comptent que sept, la moitié moins.

Le temps de la fiction dans Môman est donc le temps qui marque la prise de conscience des ménagères, depuis l'exploration du terrain où elle va germer jusqu'à l'amorce des transformations qu'elle engendre dans leur comportement. Ce temps apparaît court à certains moments, lors des premières médiations surtout, mais le détour qu'impose la grève et qui sert la vocation didactique de l'oeuvre finit par annuler cette impression, voire allonger le temps. La multiplication des embûches met en relief les difficultés de l'entreprise. Plus une entreprise est difficile, plus il faut de temps pour la mener à bien.

A ma mère est une pièce beaucoup plus complexe que Môman, mais il y est beaucoup plus facile d'apprécier le temps de la fiction. La situation initiale nous montre la fille aux prises avec la mère castratrice. A la situation d'arrivée, la fille (guerrière) est parvenue à se défaire de l'emprise de la mère et est en train de se (elle, fille/ femme/vraie mère) mettre au monde. Entre ces deux moments, on compte six médiations (une par tableau), dont cinq sont, à quelques variantes près, la répétition du premier moment, de la première séquence. La sixième marque une pause :

40. Voir les notes 31 et 35, p. 120.

c'est le sixième tableau qui, ainsi que l'indique son titre, "Portrait de dames (scène muette)"⁴¹, est un tableau muet où le temps semble s'arrêter, se figer.

A la fréquence selon laquelle le procédé de la répétition est utilisé, il est facile de voir, compte tenu de l'enjeu de la pièce, que la technique installe le temps obsessionnel. La pause introduite par le "Portrait de dames" participe d'ailleurs de la même volonté : la fixation est partie intégrante de l'obsession. Ici le temps de la fiction marque l'identification réussie de la fille, de ses échecs répétés dans le monde de la mère patriarcale, à son accomplissement dans un ailleurs féminin. Il est frappé du sceau obsessionnel.

Dans Les fées également, il est relativement facile de saisir la nature du temps de la fiction. Entre la situation de départ (les protagonistes prises dans la camisole de force chrétienne) et la situation d'arrivée (les mêmes protagonistes débarrassées de la dite camisole), les médiations ne sont qu'une suite de va-et-vient du "lieu respectif" de chacune à un/le "lieu neutre". On en compte en tout une bonne vingtaine.

41. A ma mère, p. 36.

Ce mouvement sans cesse recommencé n'est pas sans rappeler les répétitions observées dans A ma mère, mais rien dans la pièce ne permet de soutenir la thèse d'un temps obsessionnel. Quand un personnage revient dans son "lieu respectif", ce n'est pas pour recommencer le travail déjà accompli, c'est pour le poursuivre. Le va-et-vient ne décrit donc pas un mouvement qui s'annule, mais une progression. Plus le personnage goûte à l'espace libéré, plus il s'y ressource, plus il se donne de moyens pour faire éclater l'espace qui le contraint. Il y a progression à rebours de l'espace géré par le Père. Il faut par conséquent que le temps travaille en ce sens. Au début de la pièce, la Statue dit : "Il était une fois, un jour. C'est aujourd'hui et je commence à déchanter tout l'Angélus."⁴² "Déchanter l'Angélus" (le discours) revient à défaire, à désenfiler le temps⁴³, ainsi que l'indiquent les propos de la Statue. Ce travail à rebours du temps, qui n'est autre que le hors-temps toujours/déjà féminin, sert de temps de fiction.

La terre est une pièce dense, touffue, littéralement gavée de l'oeuvre même de Violette Leduc. Jovette

42. Les fées, p. 87.

43. Julia KRISTEVA écrit à ce propos : "Il n'y a pas de temps sans le discours. Donc il n'y a pas de temps sans le père. Le Père, c'est d'ailleurs cela : signe et temps (Des Chinoises, Paris, Editions des femmes, 1974, p. 40).

Marchessault indique 76 renvois à l'oeuvre⁴⁴. En réalité, ce sont 138 citations⁴⁵, petites et grandes, qui émaillent son texte. On exagérerait à peine en disant que Jovette Marchessault nous propose un condensé de la vie de Violette Leduc, de ce qu'elle en raconte dans ses livres. Il n'est pas facile dans un tel contexte de parler du temps de fiction. Entre la situation de départ (Violette tentant désespérément d'écrire) et la situation d'arrivée (Violette écrivant dans l'espace de Simone de Beauvoir), les médiations sont une suite d'événements, entrecoupés, collés, superposés, qui renvoient à des moments forts des livres de Violette Leduc : sa vie avec Gabriel, avec Hermine, l'incompréhension de sa mère, son amitié avec Genet qui tourne mal, son rapport avec Sachs, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, etc. Il y a aussi la personnalité de l'écrivaine, sa démesure, sa folie, son goût du luxe et combien de choses encore ! La plupart des événements, des traits de personnalité retenus touchent de près la question de l'écriture ou lui sont rattachés, mais certains, l'épisode de la robe Chiaparelli (3e tableau⁴⁶), ou le rendez-vous avec l'inconnu-voyeur (4e tableau⁴⁷), servent d'abord le portrait de l'écrivaine.

44. La terre, pp. 154-157.

45. Un renvoi peut compter plusieurs citations.

46. La terre, pp. 60-67. D'où le fait qu'Hermine ne se retrouve dans aucune des cases de notre tableau.

47. Ibid., pp. 71-80.

Tous les éléments finissent par se tenir ensemble, d'abord parce qu'ils ont été fournis par l'œuvre (l'écriture) de Violette Leduc elle-même, ensuite parce qu'ils s'enchaînent à la manière de micro-séquences à l'intérieur d'un film. Le film en fait se déroule dans la tête du personnage Violette Leduc. Le temps de la fiction n'est autre que le temps du déroulement de ce film. La seule difficulté qui se pose à son sujet surgit des tableaux montrant les écrivaines, Simone de Beauvoir, Clara Malraux et Nathalie Sarraute, en train de converser. Ils sont à la fois à l'intérieur du film - ils s'enfilent comme les autres - et à l'extérieur - le café est l'espace où va se glisser Violette.

Nous avons dit du temps de la fiction dans Les fées qu'il était le hors-temps toujours/déjà féminin. Nous aurions pu dire la même chose du temps de la fiction de toutes les pièces, car le hors-temps, c'est le temps de l'espace féminin. La prise de conscience des ménagères, l'identification réussie à la vraie mère, le film du personnage Violette comme la libération de la femme de la camisole chrétienne, tout cela se déroule dans le même espace/temps. Les auteures utilisent ce que Julia Kristeva appelle "La Vérité de l'ordre temporel" :

Piège grossier mais combien efficace du "féminisme" : nous reconnaître, faire de nous La Vérité de l'ordre temporel, pour nous empêcher de fonctionner comme sa

"vérité" innocente, irréprésentable, hors
du vrai et du faux, du présent-passé-avenir.⁴⁸

On peut se demander cependant si leurs efforts dans un second temps ne visent pas à s'éloigner du hors-temps, temps féminin d'abord défini par l'espace de contrainte, car dans toutes les pièces, le désir est d'échapper à cet espace.

Elles répondraient alors à la mise en garde de Kristeva :

"Refuser l'un et l'autre (...) bords"⁴⁹, et le temps du

Père et le hors-temps :

Une alternance constante entre le temps et sa "vérité", l'identité et sa perte, l'histoire et ce qui la produit hors-temps, hors-signes, hors-phénomène. Dialectique impossible des deux termes, alternance permanente : jamais l'un sans l'autre.⁵⁰

Et elle termine sur cette note :

Il n'est pas sûr que quelqu'un en soit capable ici, maintenant. Un analyste attentif à l'histoire, à la politique? Un politicien branché sur l'inconscient? Peut-être, une femme...⁵¹

C'est "peut-être" ce qu'annonce la fin de nos pièces...

48. Julia KRISTEVA, Des Chinoises, p. 42.

49. Ibid., p. 43.

50. Ibid., p. 44.

51. Loc. cit.

CHAPITRE III

DISCOURS FEMININ/FEMINISTE ET LANGAGE

Hors de l'espace/temps patriarcal, la femme est fatalement hors du discours. Son discours est "ce que le père ne dit pas de l'inconscient, ce que le signe et le temps répriment des pulsions", soit le "non-dit du dit"¹. Là est la "chance" des femmes, suggère Kristeva :

Les femmes. Nous avons la "chance" de pouvoir profiter d'une particularité biologique pour donner un nom à ce qui, dans le monothéisme capitaliste reste en deçà du seuil de l'expression : sans voix, corps muet, toujours étranger à la cohésion sociale.²

Nommer ce qui ne parle pas, faire apparaître le "vide", le "rien" en prononçant son nom : telle est la "chance" des femmes.

1. Julia KRISTEVA, Des Chinoises, p. 40.

2. Ibid., p. 16.

Bien avant de connaître leur "chance", certaines femmes, Virginia Woolf, Violette Leduc ou, plus près de nous, Laure Conan, en ont "profité", ont écrit des oeuvres en se servant de leur "nom". Certains hommes ont essayé d'en "profiter" également :

L'artiste (cet incestueux imaginaire) se doute que c'est du côté de la mère qu'éclate la "vérité" invérifiable, intemporelle, de l'ordre symbolique et de son temps.³

Mais la plupart, même les plus aventuriers⁴, ont un jour été happés par la "raison"⁵ :

Tel un soleil entouré d'éclatantes planètes, et de lointains satellites, André Breton dirige un énorme faisceau lumineux sur tout ce qui rejeté de la société, y vivrait d'une existence marginale et honteuse : visions, coïncidences, prémonitions, folie, et naturellement, femmes, il faudra que tout cela prenne forme et s'organise, ou plutôt un

3. Julia KRISTEVA, op. cit., p. 41.

4. Michelle COQUILLAT en donne de nombreux exemples dans La poétique du mâle.

5. Dans un autre ordre d'idée, mais selon le même phénomène (et c'est important pour nous puisque cela touche au théâtre), Antonin ARTAUD s'est laissé attraper lui aussi avec son "théâtre de la cruauté" : "(...) arriver à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout; et comme les notions quand elles sont effectuées portent avec elles leur énergie, de retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie (...)" (Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1981, p. 124). C'est nous qui soulignons.

double, un modèle capable de s'insérer dans le monde tel qu'il est.

Passionné, mais raisonnable, André Breton a contemplé le fantastique avec intérêt, mais de loin, comme il a contemplé Nadja...⁶

Serait-ce que c'est plus facile pour une femme... à cause de sa "chance"...?

Il est sûr en tout cas, que depuis que les femmes ont pris conscience de leur "chance", elles sont plus nombreuses à en "profiter" et que certaines, non satisfaites d'en tirer simplement "profit", se sont mises à l'interroger, à vouloir en repousser les limites. Les auteures de nos pièces sont de celles-là. Quel type de discours cela a-t-il produit? Nous allons essayer de le préciser à l'intérieur de ce chapitre. La "lecture" du discours théâtral n'étant jamais une activité facile⁷, les textes étudiés ici ne la simplifiant en rien et l'espace étant limité, nous procéderons à une analyse non formelle.

6. Claudine HERRMANN, Les voleuses de langue, p. 58.

7. "'Lire' le discours théâtral, c'est à défaut de la représentation, reconstituer imaginairement les conditions d'énonciation, qui seules permettent de promouvoir le sens; tâche ambiguë, impossible à la rigueur. C'est que les conditions d'énonciation ne renvoient pas à une situation psychologique du personnage. Elles sont liées au statut même du discours théâtral et au fait, constitutif, de la double énonciation" (Anne UBERSFELD, Lire le théâtre, p. 227):

Le discours féminin/féministe et la Loi

Toujours/déjà en effraction avec le discours, avec la Loi, puisque hors-la-loi, le discours féminin a un potentiel subversif capable de faire sauter tout l'édifice (social, religieux, politique, économique) et avec lui, le discours qui le construit et le soutient. Tant qu'il se TAIT, reste fidèle à sa "nature", il ne menace pas parce que l'arme ultime du discours, c'est la PAROLE. Mais s'il PARLE, se sert de l'arme de l'autre, si le "non-dit" devient du "dit", ne risque-t-il pas d'aller s'enfermer avec lui? Comment en PARLANT, le discours féminin peut-il conserver et mettre à profit son potentiel subversif?

Quand le personnage de Madeleine dit au début des

Fées :

Je suis un trou. Je suis un grand trou.
Un grand trou où ils engouffrent leurs argents.
Un grand trou enfermé dans un rond enfermé
dans un cercle qui me serre la tête (...) ⁸

le discours culturel comprend qu'il s'agit là d'une bien curieuse métaphore pour dire une putain. Il retient surtout l'image du "trou" dans laquelle se condense immédiatement

8. Les fées, p. 89.

celle du "cloaque"⁹, réflexe théologique devenu avec le temps pornographique¹⁰. La femme qui a appris à vivre avec les règles du discours comprend confusément "qu'elle n'est que ça". Mais dans son for intérieur, elle se rebelle, se met à l'écoute de son non-dit pour se consoler. Son non-dit lui dit "qu'elle n'est pas que ça", ce que lui dit précisément Madeleine de son "~~lieu~~ respectif". De ce lieu, Madeleine dit l'envers du discours qui la nomme, donc se nomme à son tour, mais "pri son nière"¹¹ des mots, elle/l'auteure sait que ce qu'elle dit, ne s'entend/se comprend que de l'intérieur.

9. Benoîte GROULT cite Sade : "Représentez-vous la (femme) quand elle accouche. Est-ce bien la peine de s'enthousiasmer devant un cloaque?" Mais elle ajoute, montrant ainsi que Sade, à cet égard, s'inscrit dans une "respectable" tradition : "Et c'est également la façon dont saint Jérôme ou saint Augustin voyaient la chose : 'La grossesse n'est qu'une tuméfaction de l'utérus.' 'Nous naissons entre les excréments et l'urine.'" (Ainsi soit-elle, Paris, Grasset, 1983, p. 166).

10. "En Occident, demande Jeanne LAPOINTE, la pornographie serait-elle le simple négatif de la condamnation chrétienne de la sexualité, comme la perversion est, selon Freud, le négatif de la névrose?" ("Le meurtre des femmes chez le théologien et chez le pornographe" dans Féminité, subversion, écriture, textes réunis et présentés par Suzanne LAMY et Irène PAGES, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1983, p. 215).

11. A plusieurs reprises, Denise Boucher utilise cette calligraphie particulière pour le mot "prisonnières" et pour d'autres mots, de façon à faire apparaître les barreaux des mots-prisons (Voir dans Les fées, pp. 121-122).

"Pour parler il faut descendre de l'arbre"¹²,
pour être entendue/comprise, il faut sortir du lieu d'enfer-
mement :

MADELEINE (En allant vers le lieu neutre) :

J'ai sur le bord du coeur une crotte qui
m'empêche de turluter.
J'ai les pieds englués dans une marde qui
m'empêche de gigner ma lllllllllllllliberté.
Parce que¹³

"Crotte", "marde" sont des mots contraires à la bienséance,
qu'une personne "bien élevée" n'emploie pas, leur préférant
les euphémismes. Quand en plus ils sortent de la bouche
d'une femme, c'est doublement scandaleux. Double infraction.
Mais justement Madeleine/l'auteure sait que pour "briser"¹⁴
la loi, une femme n'a d'autre choix que de l'enfreindre dou-
blement, car elle y est doublement, triplement enfermée :
"Un grand trou enfermé dans un rond enfermé dans un cercle
qui me serre la tête." Ainsi, même les "gros mots" ne suffi-
sent pas. Aussi Denise Boucher recourt-elle au blasphème :

"Au nom de la queue, du père et du fils."¹⁵

12. Les fées, p. 93.

13. Loc. cit.

14. Infraction : du latin infractio, de frangere "briser"
(Petit Robert).

15. Les fées, p. 92.

Je suis l'Immaculée, dans toutes leurs conceptions.¹⁶

L'efficacité sémique du blasphème dépasse de loin celle du gros mot ou du juron¹⁷ et l'auteure sait la faire valoir. Après être sortie de l'objet-statue, et juste avant qu'il ne se mette à monter (repoussé par le personnage), la Statue lui lance un "Calvaire!"¹⁸. Le blasphème proféré par une femme est pire/mieux encore que le "gros mot" et plus efficace (libérateur) que celui proféré par un homme.

Ailleurs, dans A ma mère par exemple, le recours à la transgression du tabou langagier ne vise pas directement l'ordre chrétien, mais l'ensemble de l'ordre patriarcal. Aussi, la transgression cherche-t-elle à atteindre cet ensemble. Au moment de s'attaquer à la Reine-mère, la fille lui crie "dans la bouche", non dans l'oreille : "Jouir! Je peux jouir! Je veux jouir! J'aime jouir!"¹⁹ En commandant que le message "scandaleux" soit entendu par la voie de la

16. Les fées, p. 113.

17. Le "juron", selon BENEVISTE, c'est la conjonction de la blasphémie et de l'euphémie : "Nous voyons dans la blasphémie et l'euphémisme les deux forces opposées dont l'action conjointe produit le juron" (Problèmes de linguistique générale 2, Paris, Gallimard, 1983, p. 254). L'exemple qu'il donne à "blasphème" est intéressant pour notre propos : "(...) ainsi le 'blasphème' de Jésus se proclamant fils de Dieu, Marc 14, 64" (Loc. cit.). Les fées blasphèment en se proclamant... femmes"

18. Les fées, p. 144.

19. A ma mère, p. 20.

bouche, les auteures permettent à la parole refoulée de refouler à son tour, par une voie "directe", le discours admis. Le geste ajouté aux mots atteint à l'efficacité du blasphème dans Les fées. Dire le corps féminin, sa capacité jouissante est aussi scandaleux :

M'ouvrir de partout! Couler de partout!
Inonder tant que je coule! M'enfoncer dans
le trou noir de ma caverne, dans mon noir à
moi. Ma tête dans mon sexe, mes jambes
dans mon ventre, mon ventre dans mon ventre,
mon utérus dans mon utérus. Mon utérus dans
ton utérus? Mon utérus dans mon utérus, dans
mon utérus, dans mon utérus, dans mon utérus!!!²⁰

"Sexe" de femme, "utérus" ne s'entendent dans le discours que masqués par l'euphémisme²¹. Les multiplier dans un texte de femme qui se laisse aller à la jouissance de couler est "proprement" inacceptable²². Violette Leduc, révolutionnaire avant l'heure, et en révolutionnaire qui s'ignore, l'apprend à ses dépens :

La société se dresse avant que mon livre paraisse. Mon travail est mis en pièces.

20. A ma mère, p. 29.

21. L'euphémisme permet en même temps de dire le mépris des femmes, transformant ce qui nomme la femme en termes d'insulte : "con", "plotte", "touffe", etc. La femme aux ballounes, dans le septième tableau de la pièce, fait d'ailleurs valoir cette réalité. Sur les ballons qu'elle sort d'un sac de poubelle sont écrits les mots : "agace-pissette, bébé, catin, charogne, chienne, chipie, cochonne, cocotte (...)" (p. 37). C'est nous qui soulignons.

22. Dans un texte masculin, l'euphémisme détournerait le sens, engendrerait le texte pornographique.

Mes recherches dans la nuit du souvenir pour
l'oeil magique d'un sein, pour le visage, la
fleur, la viande d'un sexe ouvert de femme.²³

Consciente de la teneur toujours révolutionnaire des livres de Violette Leduc, Jovette Marchessault s'en sert à son tour. C'est un femmage posthume à l'auteure, une réactivation, une actualisation du potentiel subversif de ses écrits. "Oser de tels mots" participe de la stratégie féministe. "Je ne veux pas sortir en guerre, écrit Madeleine Gagnon, mais en. révolution"²⁴ :

(...) s'il faut parfois que la syntaxe s'érupte et s'insurge contre la linéarité apprise, je suivrai les mouvements, les émiettements paradigmes du mien, jusqu'au lexique qui ne m'est pas étranger mais refusé par des flics du bon ordre. Flics mâles ou femelles, mâles surtout pourtant, pour qui la langue des opprimés menace dans sa fraîcheur soudaine et sa jeune violence, contente d'érupter, de se promulguer dans ses contours secrets comme par soubresauts,²⁵ inattendus, comme par saccades obsessives.

L'usage du "lexique refusé" est un moyen révolutionnaire. Il répond, au propre comme au figuré, au voeu formulé par Barthes et dépasse peut-être même le contenu de son désir : "Le texte est (devrait être) cette personne désinvolte qui

23. La terre, p. 27.

24. Hélène CIXOUS, Madeleine GAGNON, Annie LECLERC, La venue à l'écriture, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 86.

25. Ibid., pp. 86-87.

montre son derrière au Père Politique.²⁶ Il est, avec l'usage du "je" et du "nous" féminins, l'arme première de la révolution qu'opère le discours féministe.

Madeleine Gagnon parle de la syntaxe qui "s'insurge et s'érupte contre la linéarité apprise"; nous avons vu avec la phrase du récit de nos pièces comment l'affirmation d'un "je" féminin en sape les fondements syntaxiques. Ce "je" ne se contente pas de s'affirmer dans la structure du récit, il s'agite constamment dans le "discours". Il en est le leitmotiv :

Je suis
Celle qui devrait toute la journée (...) ²⁷

(...) j'éveille mon mari, j'me lève, j'fais
le déjeuner (...) ²⁸

Je suis une petite fille impuissante (...) ²⁹

Je suis tannée de me faire manipuler.
Je suis tannée de me faire dresser (...) ³⁰

Je suis le désert qui se récite grain par grain. ³¹

26. Roland BARTHES, Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 84.

27. Môman, p. 29.

28. Ibid., p. 34.

29. A ma mère, p. 21.

30. Ibid., p. 44

31, Les fées, p. 83.

Moi, je suis une image. Je suis un portrait.
J'ai les deux pieds dans le plâtre (...) ³²

J'en peux pu. J'en peux pu. J'en peux pu. ³³

Je coule jour et nuit. ³⁴

J'écrirai avec du chloroforme (...) ³⁵

Je résiste et je négocie avec ma paresse,
avec ma folie. ³⁶

"Je" femme émaille le discours, maintient sa distance avec
l'autre, empêche toute méprise. Quand "je" se fond dans
le "nous" sororal, il multiplie ses forces, propulse le dis-
cours encore plus à distance de l'autre :

Nous sommes des pri son niè res po li ti ques. ³⁷

C'est à nous autres de s'organiser. ³⁸

Nous n'avons plus mal aux reins

Nous n'a

Nous n'a

Nous n'a n'a n'a n'a n'a n'a n'a n'a ³⁹

32. Les fées, p. 91.

33. Ibid., p. 143.

34. La terre, p. 98.

35. Loc. cit.

36. Ibid., p. 148.

37. Les fées, pp. 121-122.

38. Môman, p. 35.

39. A ma mère, p. 41. Le "n'a" multiplié finit par s'enten-
dre "na!", "exclamation enfantine ou familière renforçant
une affirmation ou une négation" (Petit Robert). Avec les
"n'a", le nous "femmes" s'affirme, dit "non!" à ce qui a
été. La sororité (familiarité) se noue dans les profon-
deurs écholaliques.

Quand le "nous" apparaît, c'est le signe que le règne de l'impuissance est terminé, qu'un nouvel espace va s'ouvrir/s'ouvrir.

A côté du "lexique refusé" et de l'usage du "je" et du "nous", on trouve dans la stratégie langagière féministe une arme beaucoup plus "humble", la langue de la contingence, du quotidien. Dans Môman, c'est cette langue qu'on découvre à l'oeuvre et avec elle on entame le procès (dans ses deux sens) des discours. Ce procès, on le retrouve également dans Les fées.

Dans Môman, l'"en-dedans" des ménagères se dit sans paroles "endimanchées", avec des paroles qui ont la simple couleur des murs étroits des cuisines, l'odeur du quotidien :

Chanson de Rita

La messagère :

Je suis
Celle qui devrait toute la journée
Laver, frotter, jamais s'arrêter
Faire le manger, pi r'commencer
Et pi/s'ennuyer, et pis engraisser
Et pi garder tout en d'dans
Toute seule avec ses p'tits enfants
A entendre tout l'temps, tout l'temps

Tous les enfants criant Môman! Môman! Môman!⁴⁰

40. Môman, p. 29.

Ces mots/maux du quotidien ne construisent pas l'ombre d'un poème dans le discours culturel; ils n'ont jamais circulé à l'extérieur du non-dit que sous le couvert de la confiance entre femmes, sous les traits du "bavardage"⁴¹, du placotage-de-bonnes-femmes. Ils n'ont jamais construit que le langage "sans conséquence" que le "non-lieu" de leur expression leur conférerait. "Non-lieu", terme juridique, que nous employons volontairement à mauvais escient, et qui signifie "insuffisance de preuve (...) il n'y a pas lieu de suivre la procédure tendant à faire comparaître l'inculpé devant une juridiction de jugement" (Petit Robert), trouve une application des plus intéressantes ici. En condensant ses sens avec ceux que recouvre le "non-dit", on obtient en effet une explication supplémentaire du procès (procès dans les deux sens) de la pièce.

Comprimé dans l'espace des cuisines (du non-dit/non-lieu), le langage des ménagères ne menace pas l'Ordre, ne constitue pas "matière à procès", ce qu'il est en train de faire dans le procès (processus) de la pièce. Les ménagères sont "coupables" de se plaindre, mais tant que leurs plaintes restent du non-dit, elles se traduisent par

41. "Issu du plus passif et du plus visqueux, le mot (bavardage) n'a pu se dégrader. Il poisse. Gluant comme d'humides fonds de cour. Lie l'indiscrétion à la futilité, le psittacisme à la prolixité qui va jusqu'à l'incontinence. Bien que de genre masculin, il désigne une activité éminemment féminine" (Suzanne LAMY, D'elles, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 17).

"soumission", "abnégation". Hors de ce "territoire" toutefois, elles deviennent propos séditieux. Au seuil de la révolte, la ménagère Rita dit : "J'ai tellement besoin d'parler. Y faut que je sorte de chez nous."⁴² Parler et sortir de chez soi (faire la grève) participent du même geste, et c'est ce geste qui fournit la "matière à procès". Le procès des ménagères grévistes en effet, et c'est là sans doute que la grève trouve son véritable sens, est la métaphore du procès des ménagères "parlantes" :

Mesdames, nous ne sommes pas ici pour écouter vos lamentations.⁴³

Ah mesdames! Soyez plus logiques! Venez-en donc aux faits.⁴⁴

Mesdames vous ne voulez plus être ménagères, vous ne voulez pas non plus aller sur le marché du travail, mais où voulez-vous en venir?⁴⁵

"Lamentations", "illogismes" de "bonnes-femmes"; voilà qui horripile le juge autant que la grève et qui les condamne. Avec la métaphore cependant, les auteures obtiennent que le procès du langage se fasse en même temps que l'autre, si bien qu'en inversant l'un des effets du jugement - les ménagères retournent dans leur cuisine, mais cessent de

42. Môman, p. 35.

43. Ibid., p. 50.

44. Loc. cit.

45. Ibid., p. 53.

se TAIRE -, elles réussissent à montrer comment les femmes vont défier la Loi, continuer de s'adonner à une pratique langagière illégale, pour ne plus jamais l'abandonner (l'épilogue).

La formule du procès est une technique efficace pour entraîner le discours sur le terrain juridique et instruire son procès. Denise Boucher en use elle aussi à la fin des Fées. Le violeur acquitté au procès n'est autre que le Saint-Esprit lui-même : "(Sur Madeleine s'étend comme un gros oiseau. Important pour la symbolique chrétienne)"⁴⁶ et c'est son acquittement qui décide la plus "emplâtrée" des fées à sortir définitivement de son lieu. C'est, dit-elle, "Le boutte d'la m m m m m m m m m m m m m m m"⁴⁷. Ce jugement de la Statue, répond à l'autre, fait basculer le procès et son résultat. L'"oiseau" est condamné puisque c'est sans crainte que les protagonistes s'en vont "prendre une grande marche (sic)"⁴⁸.

Un discours qui se cherche dans ses profondeurs :
l'archéologie de la quête

Plus le discours féminin s'affirme, met au travail sa différence, plus il enfreint les lois du discours.

46. Les fées, p. 135.

47. Ibid., p. 144.

48. Ibid., p. 133. C'est ce que s'en allait faire Madeleine lorsqu'elle a été violée.

Toute recherche sur le discours féminin/féministe pourrait être ramenée à cela. Il serait bon toutefois d'interroger le discours féminin/féministe sur un autre terrain, celui qu'il cherche à se donner par exemple. S'il n'avait voulu briser l'Ordre que pour le laisser se refermer sur lui par la suite, il ne serait guère allé plus loin que d'autres discours "révolutionnaires" qui n'ont pas su échapper à la "nécessité" de la Loi. Mais l'espace féminin particulier sur lequel ouvrent toutes les pièces, mérite, impose qu'on approfondisse la recherche de ce côté.

Le discours le plus dangereux pour une personne "saine" est celui que tient l'inconscient. Celui/celle qui se met à son écoute, à sa pratique, prend le risque de devenir "malade". Pour la femme cependant, le risque est plus grand que pour l'homme :

(...) une réactivation de la phase pré-oedipienne chez l'homme (...) fait affluer le non-sens dans le sens, fait rire. Lorsqu'il fuit l'ordre symbolique paternel (...) l'homme pourrait rire.⁴⁹

Ce n'est pas le cas chez la fille : "gratifiée par l'ordre symbolique lorsqu'elle s'identifie au père", elle risque la destruction de son "armure symbolique"⁵⁰. Sans "armure

49. Julia KRISTEVA, Des Chinoises, p. 34.

50. Loc. cit.

symbolique", elle peut :

(...) jouir si, s'identifiant à la mère vaginée, elle s'imagine être ainsi le refoulé sublime qui fait retour dans les fissures de l'ordre. Elle peut aussi facilement en mourir, victime ou militante, si, sans identification maternelle réussie, l'ordre symbolique paternel était sa seule attache à la vie superficielle, tardive et aisément traversable.⁵¹

Le seul moyen de s'en sortir pour une fille est donc de cesser de prendre l'ordre symbolique paternel pour référent. La fille (guerrière) y parvient à la fin d'A ma mère, faisant la preuve qu'une régression à phase pré-oedipienne peut être la voie de la "guérison", la voie de la mise au monde de la femme.

Dans le texte d'A ma mère, les écholalies caractérisant la réactivation de la phase pré-oedipienne sont (semblent être en tout cas) à la base de l'affirmation du discours féminin :

Ma ma ma mens maman mens mens mens tu me
mens me mens⁵² maman tu me mens mens mens maman
mens ma...

Elles sont non seulement le lieu d'émergence du langage,

51. Julia KRISTEVA, op. cit., p. 35.

52. A ma mère, p. 15.

mais le premier siège de la contestation du discours à apprendre, du discours appris : "(...) tu me mens maman (...)" Elles constituent par conséquent l'espace privilégié où la fille peut encore effectuer un choix : s'identifier à la mère patriarcale, adhérer à l'ordre qui l'accepte en l'excluant, ou s'identifier à cette mère, toute proche sans connaître l'avenir qui l'attend, en d'autres mots, prendre le risque de la vraie mère.

L'afflux des rythmes maternels, le privilège accordé à ces rythmes dans A ma mère, en plus d'affirmer le choix qui est fait, le parti pris pour la vraie mère, s'avèrent également un moyen de chercher (ce que pourrait dire la vraie mère, un moyen de se glisser dans sa langue. On remarque entre autres la présence des rythmes litaniques et des comptines d'enfant :

Je suis tannée de me faire manipuler,
 Je suis tannée de me faire dresser.
 Je suis tannée de me faire fourrer.
 Je suis tannée de me faire tâter.
 Je suis tannée de me faire couper le clitoris. 53

Gauche, droite, tourne en rond,
 y a une grande fissure,
 un ravin rouge et noir
 dans l'milieu d'mon corps
 gauche, droite, tourne en rond... 54

53. A ma mère, p. 44.

54. Ibid., p. 32.

Litanies et comptines sont également présentes dans

Les fées :

Moi, je suis une image. Je suis un portrait.
J'ai les deux pieds dans le plâtre.
Je suis la reine du néant. Je suis la porte
sur le vide.
Je suis le mariage blanc des prêtres.
Je suis la moutonne blanche jamais tondue.
Je suis l'étoile des amers.⁵⁵

SUR UN AIR DE COMPTINE

LA STATUE

Peur

MARIE

Peur d'être folle

MADELEINE

Peur d'être seule

MARIE

Peur d'être faide.⁵⁶

On retrouve encore le rythme litanique dans Môman, mais souvent la complainte, la chanson triste (sauf la dernière) en prennent le relais. Notons que les chansons et complaintes sont également nombreuses dans Les fées ("Chanson d'errance"⁵⁷, "La Chanson de Madeleine"⁵⁸, etc.) et qu'on en compte une dans A ma mère ("Chanson des trois guerrières", "sur un air lyrico-comique"⁵⁹, précise-t-on).

55. Les fées, p. 91.

56. Ibid., pp. 104-105.

57. Ibid., p. 86.

58. Ibid., p. 93.

59. A ma mère, p. 52.

Suzanne Lamy s'interroge sur cette façon qu'ont les femmes de privilégier la forme litanique :

Comme les Noirs sur les bateaux de la honte, la femme psalmodie, rumine selon un rythme régulier, enfermée depuis si longtemps en elle qu'elle le confond avec la cadence de ses lunes.

(...)

Attelée à la réitération aussi sûrement que le cheval l'était à la charrue (et pour certaines, en passe d'en être, en partie du moins, délivrées comme lui par la technologie), la femme tâcheron et touret dresse maintenant l'inventaire avant liquidation. - Aucun cheminement possible sans régression au domaine des Mères, sans le décompte de la richesse du patrimoine, sans le rejet des fripes peu glorieuses mais souvent confortables.⁶⁰

Rythme d'esclavages et rythmes maternels se confondent dans la forme litanique et c'est pour cela sans doute qu'elle est si présente et si difficile à décrypter. Denise Boucher fait dire à Madeleine :

C'est en nommant ce qui me manque que je découvre ce que je veux. And I get something trotting in my head.⁶¹

Nommer "ce qui (...) manque" est le corollaire de la liquidation et cela débouche... sur une langue étrangère.

"Comment se parle maman la langue maternelle?"⁶² demandait

60. Suzanne LAMY, D'elles, p. 79.

61. Les fées, p. 132.

62. Ibid., p. 120.

Marie un peu plus tôt. Embrayer sur le rythme maternel constitue une amorce de réponse, l'ouverture d'une piste, mais pour le reste, ainsi que le disent les personnages des Fées à la fin de la pièce : "Imagine"⁶³. Et Madeleine de dire : "Il n'y a pas de recettes pour celles qui cherchent ce que personne n'a jamais vu."⁶⁴ Dans A ma mère par contre, la quête s'étant déroulée encore plus à proximité de la mère, la fille (guerrière) ose un premier portrait de la mère :

Ma mère est de proportions héroïques, forte comme un tremblement de terre, grande comme un ouragan, rouge comme un volcan qui éclate. (...) Ma mère rit! Ma mère sue! Ma mère a chaud! Ma mère chante! Ma mère est une scie mécanique! Ma mère est belle comme l'aurore qui s'abat sur nous.⁶⁵

Ici le portrait augure du discours.

La mère que se donne la fille dans A ma mère est inspirée du portrait de l'Amazone. La hardiesse des personnages dans Les fées, Denise Boucher l'emprunte aux fées. Ces emprunts aux légendes servent d'outils, de soutien dans l'entreprise de déblayage du subconscient. Les résultats de cette activité archéologique semblent prometteurs à long.

63. Les fées, à partir de la page 145.

64. Ibid., p. 145.

65. A ma mère, p. 50.

terme. Mais il est un autre type d'activités archéologiques auquel s'adonnent les féministes, et parmi celles-ci Jovette Marchessault.

Dans une interview qu'elle accorde à Francine Pelletier pour La vie en rose, Jovette Marchessault explique les raisons pour lesquelles elle a pris "la peine de ré-écrire, ré-inventer, Violette Leduc" :

Je suis une déterreuse de l'histoire des femmes. Violette Leduc est un des grands écrivains du 20^e siècle, mais qui le sait? (...)

Je fais connaître nos mères, des femmes qui nous ont légué leur révolte, leur colère. C'est se donner des esprits guides, des femmes chamanes; c'est faire un voyage dans le temps.⁶⁶

Le type d'archéologie qu'elle pratique part, on le voit, de prémisses fort différentes de celles de Denise Boucher ou des auteures d'A ma mère. Pour Jovette Marchessault, le terrain des fouilles est riche en modèles, il suffit de déblayer⁶⁷.

66. Francine PELLETIER, "La terre s'allonge, Violette Leduc" dans La vie en rose, no 4, (décembre 1981/janvier-février 1982), p. 46. Une partie de cette interview a été publiée avec le texte de La terre (pp. 6-7). Jovette Marchessault n'ignore certainement pas que Violette Leduc connaît une certaine notoriété par le "Livre de poche", mais elle veut sans doute signaler que pour l'institution littéraire Violette Leduc est bien loin derrière les "grands"....!

67. Cela ne contredit pas la démarche des autres. L'absence ou l'existence de modèles dépend de la perspective

De tous les "spécimens"⁶⁸ mis à jour par la dramaturge, Violette Leduc n'est certes pas le moindre. Dans sa préface de La bâtarde, Simone de Beauvoir écrit :

Tout écrivain qui se raconte aspire à la sincérité : chacun a la sienne qui ne ressemble à aucune autre. Je n'en connais pas de plus intègre que celle de Violette Leduc. (...) Elle étale devant nous toutes les pièces du dossier afin que nous la délivrions du mal qu'elle n'a pas commis.⁶⁹

Violette Leduc en effet n'est pas avare de confessions.

"elle avoue, raconte de Beauvoir, les petites choses que d'habitude on déguise avec soin."⁷⁰ Pour l'archéologue féministe, les oeuvres de Violette Leduc constituaient un matériel de choix. Jovette Marchessault l'a senti, a saisi l'occasion et en a fait une de ses plus belles pièces.

Dans Le plaisir du texte, Roland Barthes parle de l'effort de l'artiste qui veut détruire l'art parce qu'il

où on se place. Dans la perspective de la femme transgressant la Loi, il s'en trouve en quantité importante.

68. Suivant un procédé similaire, elle a également écrit La saga des poules mouillées (Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1981), mettant en scène les écrivaines Anne Hébert, Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont et Laure Conan, et Alice & Gertrude, Nathalie & Renée et ce cher Ernest (Alice Toklas, Gertrude Stein, Natalie Barney et Renée Vivien) (Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1984).

69. Violette LEDUC, La bâtarde, (Editions Gallimard, 1964), Paris, Gallimard, 1980, p. 19.

70. Ibid., p. 21.

"semble compromis, historiquement, socialement"⁷¹. Or, écrit-il :

Le malheur est que cette destruction est toujours inadéquate; ou bien elle se fait extérieure à l'art, mais devient dès lors impertinente, ou bien elle consent à rester dans la pratique de l'art, mais s'offre très vite à la récupération (l'avant-garde c'est ce langage rétif qui va être récupéré). L'inconfort de cette alternative vient de ce que la destruction du discours n'est pas un terme dialectique, mais un terme sémantique : elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du "versus" (blanc versus noir); dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes paradoxales (celles qui vont, littéralement, contre la doxa) : les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice : il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées.

(J'entends à l'inverse par subversion subtile celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquivé le paradigme et cherche un autre terme : un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique inouï. Un exemple? (...))⁷²

Barthes cite Bataille : "(...) Bataille n'oppose pas à la pudeur la liberté sexuelle, mais... le rire."⁷³ Ne pourrions-nous pas ajouter à l'exemple que donne Barthes celui de nos auteurs qui justement cherchent ce "terme excentrique inouï"?

71. Roland BARTHES, Le plaisir du texte, p. 87.

72. Loc. cit.

73. Loc. cit.

CONCLUSION

Au moment de nous engager dans cette recherche, nous avions le sentiment d'une urgence : celle d'inscrire le théâtre de femmes à la place qui lui revient dans la dramaturgie québécoise. Comme on a été à même de le voir tout au long de notre travail, notre sentiment était fondé. Après 1982, c'est dans les revues (Jeu, Spirale, Etudes littéraires, Lettres québécoises, Canadian Theatre Review, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, etc.) qu'on continue à lire le plus de choses sur le théâtre de femmes. De plus, aucun ouvrage-synthèse sur le théâtre québécois n'est publié. On relève toutefois un ouvrage collectif sur la littérature comportant un chapitre sur le théâtre, Le Québécois et sa littérature (1984), sous la direction de René Dionne. Dans ce chapitre, une section signée André-G. Bourassa est réservée à "La dramaturgie contemporaine au Québec". Sur les dix-huit pages qu'elle compte, le théâtre de femmes a droit à quatre lignes :

Quant à l'activité dramatique, elle est lancée sur des voies nouvelles. Côté contenu avec les textes et troupes féministes qui ont donné, en collaboration, La nef des sorcières (1976) et Les fées ont soif (1978) de Denise Boucher;

le Théâtre des Cuisines et le Remue-Ménage
sont du nombre.¹

C'est peu, mais comme ces lignes précèdent de près la conclusion, on se dit que dans le prochain ouvrage peut-être...

L'ouvrage en question nous arrive au moment même où nous nous apprêtons à rédiger cette conclusion. C'est un autre ouvrage collectif, Les pratiques culturelles des Québécois, préparé sous la direction de Jean-Paul Baillargeon. Nous nous hâtons vers le chapitre consacré au théâtre, "Un théâtre de création et d'affirmation", signé Guy Beaulne, dans l'espoir d'y découvrir, ne serait-ce que quelques bons mots sur le théâtre de femmes. Après tout, le texte paraît au dernier trimestre de 1986! Nos espoirs sont vite déçus: non seulement il ne s'y trouve aucune allusion (dans le sens souhaité) au féminisme, au théâtre de femmes - le nom de Marie Laberge figure parmi "ceux et celles qui semblent avoir marqué davantage l'évolution de notre écriture dramatique au cours des quinze (dernières) années"², c'est tout -, mais un passage de l'article nous fait sursauter :

1. André-G. BOURASSA, "La dramaturgie contemporaine au Québec" dans Le Québécois et sa littérature (sous la direction de René Dionne), Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, p. 257.

2. Guy BEAULNE, "Un théâtre de création et d'affirmation" dans Les pratiques culturelles des Québécois (sous la direction de Jean-Paul Baillargeon), Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, p. 129.

A la recherche d'une vérité dite populaire, on se complaît dans l'expression d'un misérabilisme vulgaire qui souhaite provoquer le mépris d'une société policée. Les versions sont nombreuses, répétitives et elles vont s'employer à exorciser les générations nouvelles des démons qu'ont implantés et entretenus les générations précédentes. Les hantises du péché, les habitudes religieuses, le respect inconsideré de l'autorité parentale, la pratique traditionnelle des sacrements sont abondamment dénoncés. Pendant un temps, la scène sera un vaste miroir pour homosexuels et lesbiennes. Chacun et chacune chantera ses joies clitoridiennes (sic) enfin assumées et ses amours particulières trop exaltantes pour n'en pas faire profiter le plus grand nombre.

Tout cela heureusement provoque la recherche de formes nouvelles pour le spectacle.³

A moins que les homosexuels ne soient dotés d'un clitoris, on voit mal que l'allusion (la voilà!) ne réfère à autre chose qu'aux oeuvres féministes. Le plus triste dans tout cela, ce n'est peut-être pas que le signataire de l'article exprime un tel sentiment : c'est qu'au nom de la Culture - l'ouvrage est publié sous les auspices de l'Institut québécois de la recherche sur la culture - on publie ce genre de texte. Après plus de vingt ans de dramaturgie, voilà ce à quoi le théâtre de femmes a droit. En faisant l'analyse des années 1966 à 1982, nous croyions avoir vu le pire...

Avons-nous été, sommes-nous trop optimiste? Une telle lecture nous donne à croire que oui. Mais quand on

3. Guy BEAULNE, op. cit., pp. 131-132.

songe à tout ce que le théâtre de femmes a apporté de neuf en deux décennies, on se dit qu'on a toutes les raisons d'être optimiste. A l'heure actuelle, on mesure mal l'impact qu'il a pu avoir, car il constitue un chapitre de l'histoire du théâtre qui a été en grande partie escamoté. Le mouvement féministe a également marqué ces années. Il n'est pas toujours facile de déterminer la part d'influence qui revient à chacun. On observe toutefois que c'est à la fin des années 70, au moment où le théâtre de femmes est en pleine effervescence, qu'on voit apparaître des oeuvres sur le couple, Mamours et conjugal (1978) de Jean-Claude Germain, Eh! qu'mon chum est platte! (1978) d'André Boulanger et Sylvie Prigent; des personnages féminins nouveaux, la Dolorès de Bachelor (1979) de Louise Roy et Louis Saia, les Catherines de Dernier recours de Baptiste à Catherine (1977) de Michèle Lalonde; des sujets "féminins" également (le viol, l'inceste), Gertrude Laframboise, agitatrice (1978) de Pierre Malouf, Quatre à Quatre (1974) de Michel Garneau, qu'on reprendra plusieurs fois, notamment en 1979. Les influences n'ont pas toujours les effets qu'on aurait souhaité voir dans certaines pièces, mais un fait demeure : elles sont là.

On peut prévoir cependant que c'est à long terme que ces effets se feront vraiment sentir dans l'ensemble de la dramaturgie. Ils seront moins évidents qu'aujourd'hui (pour ceux du moins qui voient l'évidence!) parce que la société aura été transformée par le féminisme. On peut se

demande toutefois si cette évidence moindre dans l'avenir ne va pas contribuer à entretenir le silence autour de la contribution du théâtre de femmes et du féminisme à la dramaturgie québécoise. A moins que l'avenir ne soit à l'image de celui qu'entrevoit Pol Pelletier :

Je crois que dans les années à venir il y aura un bouleversement complet dans la façon de percevoir la création des femmes. Symboliquement, les femmes vont réintégrer l'humanité et leurs productions vont la contenir TOUTE. C'est-à-dire qu'on ne parlera plus de leur création en tant que "problèmes" ou "affaires de femmes" - ce qui nous exclut de l'humanité - mais en tant que visions révolutionnaire du monde, en tant que visions créatrices qui feront naître des oeuvres majeures, POPULAIRES et animées d'un souffle collectif.⁴

Si une femme aussi engagée dans la création et la promotion du théâtre de femmes que Pol Pelletier peut être aussi optimiste, pourquoi ne continuerions-nous pas à l'être aussi?

4. Francine PELLETIER, "Bientôt la deuxième vague" dans La vie en rose, no 21, (novembre 1984), p. 49.

BIBLIOGRAPHIE

1. Pièces, textes dramatisés ou synopsis "de femmes"

ALONZO, Anne-Marie, Veille. Trois des quatre textes ont été publiés : "L'amère des rêves" dans La nouvelle barre du jour, no 87, (février 1980), pp. 13-18; "Veille" dans Possibles, vol. 4, no 1, (automne 1979), pp. 57-59; "En deuil et" dans La nouvelle barre du jour, no 88 (mars 1980), pp. 25-32.

BEAULIEU, Jocelyne, J'ai beaucoup changé depuis, Montréal, Leméac, 1981, 122 p.

BISSENETTE, Danielle, Léo MUNGER et Manon VALLEE, Le fleuve au coeur, Montréal, Leméac, 1981, 115 p.

BLACKBURN, Marthe et al., La nef des sorcières, Montréal, Editions Quinze, 1976, 80 p.

BOUCHER, Denise, Les fées ont soif, Montréal, Editions Intermède, 1979, 157 p.

CLOUTIER, Cécile, "Utinam!" dans La barre du jour, no 56-57, (mai-août 1977), pp. 93-115.

COLLECTIF, "Célébrations" dans La nouvelle barre du jour, no 75, (février 1979), 92 p.

COLLECTIF DES FEMMES DE THETFORD MINES, Si Cendrillon pouvait mourir!, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1980, 79 p.

DUSSAULT, Louise, Moman, Montréal, Boréal Express, 1981, 156 p.

FOLLES ALLIÉES (Les), Enfin duchesse, Québec, Editions des Folles alliées, 1983, 111 p.

GAGNON, Dominique et al., A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1979, 62 p.

GREFFARD, Madeleine, Passé dû dans La grande réplique, no 8, (1980), pp. 11-65.

GUILBEAULT et al., Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes, synopsis, dans Trac femmes, Montréal, (décembre 1978), pp. 6-12.

LECAVALIER, Nicole, Alice RONFARD et Anne-Marie PROVENCHER, Enfin, synopsis, dans Trac femmes, Montréal, (décembre 1978), pp. 13-23.

LORANGER, Françoise, Encore cinq minutes suivi d'Un cri qui vient de loin, Montréal, Cercle du livre de France, 1967, 131 p.

MARCHESSAULT, Jovette, La saga des poules mouillées, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1981, 181 p., (Collection "Théâtre").

----- La terre est trop courte, Violette Leduc, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1982, 159 p.

----- Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest, Editions de la Pleine Lune, 1984, 139 p., (Collection "Théâtre").

SAVARD, Marie, Bien à moi, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1979, 63 p., (Collection "Théâtre").

----- Sur l'air d'Iphigénie, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1984, 85 p., (Collection "Théâtre").

THEATRE DES CUISINES (Le), Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1976, 78 p.

----- As-tu vu? Les maisons s'emportent!, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1981, 98 p.

THEATRE DU HORLA (Le), La vraie vie des masquées, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1979, 85 p.

2. Ouvrages généraux et instruments de travail

BAILLARGEON, Jean-Paul (sous la direction de), Les pratiques culturelles des Québécois, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, 394 p.

BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973, 108 p., (Collection "Tel Quel").

- BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale. II, (Gallimard, 1974), Paris, Gallimard, 1983, 288 p., (Collection "Tel").
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 p.
- DIONNE, René (sous la direction de), Le Québécois et sa littérature, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, 462 p.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, (Editions du Seuil, 1972), Paris, Editions du Seuil, 1979, 474 p., (Collection "Points").
- DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, 550 p.
- GREIMAS, Algirdas, Julien et Joseph COURTES, Sémiotique/ Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, 424 p., (Collection "Hachette Université").
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fides, 1976, 723 p.
- KRISTEVA, Julia, Sémiotique, (Editions du Seuil, 1969), Paris, Editions du Seuil, 1978, 318 p., (Collection "Points").
- LEMIRE, Maurice (sous la direction de), Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. 5, Montréal, Fides, 1984, LXIII-1123 p.
- LINTEAU, Paul-André et al., Histoire du Québec contemporain/ Le Québec depuis 1930, Montréal, Boréal Express, 1986, 739 p.

3. Ouvrages sur le théâtre

- ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, (Editions Gallimard, 1964), Paris, Gallimard, 1981, 251 p., (Collection "Idées").
- BELAIR, Michel, Le nouveau théâtre québécois, Montréal, Leméac, 1973, 205 p.
- CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA, Archives des lettres cana-

diennes, t. 5, Le théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, 1005 p.

COTNAM, Jacques, Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique, Montréal, Fides, 1976, 125 p., (Collection "Etudes littéraires").

DASSYLVA, Martial, Un théâtre en effervescence, Montréal, Editions La Presse, 1975, 283 p., (Collection "Echanges").

DAVID, Gilbert (conception et coordination), Répertoire théâtral du Québec 1979/80, Editions des Cahiers de théâtre Jeu Inc., 1979, 180 p.

----- (sous la direction de), Répertoire théâtral du Québec 1984, Montréal, Les Cahiers de théâtre Jeu Inc., Editeur, 1984, 503 p.

GOBIN, Pierre, Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, 263 p.

GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT, Le théâtre québécois, Montréal, Editions HMH Ltée, 1970, 254 p.

----- Théâtre québécois II, Montréal, Editions Hurtubise HMH Ltée, 1980, 248 p.

LAQUERRE, Raymond et Pierre LAVOIE, Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec 1978-79, Montréal, Théâtrothèque de l'Université de Montréal/Leméac, 1981; tome 1, 120 p.; tome 2, 706 p.; tome 3, 1665 p.

LAVOIE, Pierre, Pour suivre le théâtre au Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1985, 521 p.

MEAUTIS, Georges, Sophocle/Essai sur le héros tragique, Paris, Editions Albin Michel, 1957, 295 p.

PAVIS, Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, 169 p.

----- Dictionnaire du théâtre, Paris, Editions sociales, 1980, 482 p.

PONTAUT, Alain, Dictionnaire critique du théâtre québécois, Montréal, Leméac, 1972, 161 p.

RINFRET, Edouard G., Le théâtre canadien d'expression française, tome 3, Montréal, 1977, 387 p.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, (Editions sociales, 1977), Paris, Editions sociales, 1982, 302 p., (Collection "Essentiel").

----- L'école du spectateur, Paris, Editions sociales, 1981, 352 p.

4. Recherche, théorie et essais féministes

BOUCHER, Denise et Madeleine GAGNON, Retailles, Montréal, Editions de l'Etincelle, 1977, 163 p.

CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON et Annie LECLERC, La venue à l'écriture, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 156 p., (Collection "10/18").

CLOUTIER, Renée et al., Femme et culture au Québec, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1982, 105 p., (Collection "Documents préliminaires", no 3).

COHEN, Yolande, Les thèses québécoises sur les femmes, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1983, 121 p., (Collection "Instruments de travail", no 7).

COLLECTIF CLIO (Le), L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, Montréal, Editions Quinze, 1982, 521 p.

CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, Pour les Québécoises : égalité et indépendance, Gouvernement du Québec, Editeur officiel du Québec, 1978, 335 p.

COQUILLAT, Michelle, La poétique du mâle, Paris, Gallimard, 1982, 472 p., (Collection "Idées").

EICHLER, Margrit, Les six péchés capitaux sexistes, cahier no 6, Québec, Groupe de recherche et d'échanges multidisciplinaires féministes, Université Laval, 1985, 22 p.

----- et Jeanne LAPOINTE, Le traitement objectif des sexes dans la recherche, Ottawa, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, 1985, 32 p.

FELDMAN, Jacqueline, Le jeu du dictionnaire, Paris/Montréal, Editions Tierce/L'Etincelle (S.C.E.), 1980, 175 p., (Collection "Esquisse").

GROULT, Benoîte, Ainsi soit-elle, (Editions Grasset et Fasquelle, 1975), Paris, Bernard Grasset, 1983, 221 p., (Collection "Le livre de poche").

----- Le féminisme au masculin, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 196 p.

HERRMANN, Claudine, Les voleuses de langue, Paris, Editions des femmes, 1976, 179 p.

IRIGARAY, Luce, Le corps-à-corps avec la mère, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1981, 93 p., (Collection "Conférence et entretiens").

KRISTEVA, Julia, Des Chinoises, Paris, Editions des femmes, 1974, 229 p.

LAMOUREUX, Diane, Fragments et collages/Essai sur le féminisme québécois des années 70, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1986, 169 p.

LAMY, Suzanne, D'elles, Montréal, L'Hexagone, 1979, 111 p.

----- et Irène PAGES (textes réunis et présentés par), Féminité, subversion, écriture, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1983, 288 p.

LECLERC, Annie, Parole de femme, (Editions Grasset et Fasquelle, 1974), Paris, Bernard Grasset, 1982, 160 p., (Collection "Le livre de poche").

LEMIEUX, Denise et Lucie MERCIER, La recherche sur les femmes au Québec, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1982, 336 p., (Collection "Instruments de travail", no 5).

MILLETT, Kate, La politique du mâle, trad. d'Elisabeth Gille, (Stock/Opera mundi, 1971), Paris, Stock, 1983, 466 p., (Collection "Points").

OFFICE DE LA LANGUE FRANCAISE, Titres et fonctions au féminin : essai d'orientation de l'usage, Gouvernement du Québec, 1986, 71 p.

O'LEARY, Véronique et Louise TOUPIN, Québécoises deboutte!, tome I, Montréal, Editions du Remue-ménage, 1982, 212 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, L'échappée des discours de l'Oeil, Montréal, Editions Nouvelle optique, 1981, 330 p.

TELLIER, Sylvie, Chronologie littéraire du Québec, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1982, 349 p., (Collection "Instruments de travail", no 6).

THEORET, France, Nous parlerons comme on écrit, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982, 175 p.

YAGUELLO, Marina, Les mots et les femmes, (Editions Payot, 1978), Paris, Editions Payot, 1982, 202 p., (Collection "Petite bibliothèque Payot").

5. Numéros de périodiques

Barre du jour (La) : "Femme et langage", no 50, (hiver 1975); "Le corps, les mots, l'imaginaire", no 56-57, (mai-août 1977).

Cahiers de recherche éthique, "Devenirs de femmes", no 8, Montréal, Fides, 1981, 168 p.

Canadian Theatre Review, "Feminism and Canadian Theatre", no 43, (été 1985), Downsview, York University, 192 p.

Jeu, "Le Grand Cirque Ordinaire", no 5, (printemps 1977), 160 p.; "Théâtre-femmes", no 16, (1980/3), 252 p.

Magazine littéraire, "Femmes/Une autre écriture?", no 180, (janvier 1982), 90 p.

Mimesis, "La théorie et le féminisme", vol. 3, no 2, (avril 1981), 101 p.

Modern Drama, "French Feminism and Theatre", vol. 27, no 2, (décembre 1984), pp. 469-656.

Nouvelle barre du jour (La) : "Célébrations", no 75, (février 1979); "La mermour", no 87, (février 1980); "La femme et la ville", no 101, (avril 1981); "La femme et l'humour", no 106, (octobre 1981); "La complicité", no 112, (mars 1982); "Femmes", no 124, (mars 1983); "Révélatrices/Femmes et photos", no 136-137, (mars 1984); "Party (mixte)/10 ans d'écriture féministe", no 150, (mars 1985); "Le forum des femmes", no 172, (mars 1986).

Québec français, "Femmes et écritures", no 47, (octobre 1982), 80 p.

Trac femmes, (décembre 1978), 123 p.

6. Articles de périodiques

ALONZO, Anne-Marie, "A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine" dans La nouvelle barre du jour, no 71, (novembre 1978), pp. 17-22.

ANDRÉS, Bernard, "Evangéline et la Nef" dans Voix et images, vol. 2, no 1, (septembre 1976), pp. 127-129.

CAMERLAIN, Lorraine, "Chronologie fragmentaire des créations québécoises depuis 1975" dans Jeu, no 21, (1981/4), pp. 129-169.

----- "L'écriture dramatique de femmes, prise 1 : un festival en mémoire" dans Jeu, no 32, (1984/3), pp. 8-11.

----- "En de multiples scènes" dans Canadian Theatre Review, no 43, (été 1985), Downsview, York University, pp. 73-89.

----- "Off-festival/Lettre aux acteurs de ce siècle" dans Jeu, no 38, (1986/1), pp. 113-115.

----- et Carole FRECHETTE, "Le Théâtre expérimental des femmes : essai en trois mouvements" dans Jeu, no 36, (1985/3), pp. 59-66.

DEMERS, Dominique, "La révolte sur scène/Théâtre expérimental des femmes" dans Châtelaine, vol. 23, no 10, (octobre 1982), pp. 192-200.

DENAULT, Jocelyne, "Le cinéma féminin au Québec" dans Copie zéro, no 11, (1981), pp. 36-44.

DIONNE, André, "Le théâtre qu'on joue/A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine" dans Lettres québécoises, no 11, (septembre 1978), p. 47.

FERAL, Josette, "Acquérir une crédibilité" dans Spirale, no 40, (février 1984), p. 15.

FRATICELLI, Rina, "La condition des femmes dans le théâtre canadien", trad. d'Hélène Vrazian, dans Jeu, no 31, (1984/2), pp. 65-107.

FRECHETTE, Carole, "Autour du festival/1985 : la prochaine étape" dans Jeu, no 38, (1986/1), pp. 110-112.

FORSYTH, Louise, "First Person Feminine Singular : Monologues by women in several modern Quebec plays" dans Canadian Drama/L'art dramatique canadien, vol. 5, no 2, (automne 1979), pp. 189-203.

GABORIAU, Linda, "Jovette Marchessault/A Luminous Wake in Space" dans Canadian Theatre Review, no 43, (été 1985), Downsview, York University, pp. 91-99.

LAMARRE, André, "Force et colère des femmes" dans Spirale, no 11, (septembre 1980), p. 12.

LONGEVIN, Lysianne, "Correspondance au monde" dans Spirale, no 12, (octobre 1980), p. 7.

LAVOIE, Pierre, "Québec/Bilan d'une révolution théâtrale" dans Jeu, no 6, (été-automne 1977), pp. 47-61.

LE BLANC, Alonzo, "Femmes en solo" dans Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, "Le théâtre", no 5, (hiver-printemps 1983), Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984, pp. 89-97.

LEFEBVRE, Paul, "Les Fées ont soif : une pièce et un débat" dans Canadian Drama/L'Art dramatique canadien, vol. 5, no 2, (automne 1979), pp. 204-211.

NOEL, Francine, "Plaidoyer pour mon image" dans Jeu, no 16, (1980/3), pp. 23-56.

PELLETIER, Francine, "La terre s'allonge, Violette Leduc", dans La vie en rose, no 4, (décembre 1981-janvier-février 1982), pp. 45-47.

----- "Bientôt la deuxième vague" dans La vie en rose, no 21, (novembre 1984), pp. 48-49.

PELLETIER, Pol, "Petite histoire du théâtre de femmes au Québec" dans Possibles, vol. 4, no 2, (automne 1979), pp. 175-187; reproduit dans Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme, vol. 2, no 2, (1980), pp. 85-87.

----- "Jouer au féminin" dans Pratiques théâtrales, no 16, (automne 1982), pp. 11-21.

PINTAL, Lorraine, "A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine" dans Jeu, no 9, (automne 1978), pp. 75-76.

ROBERT, Lucie, "Réflexion sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre" dans Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, "Le théâtre", no 5, (hiver-printemps 1983), Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984, pp. 75-88.

RUBESS, Banuta, "Montreal : Pol Pelletier, March 1985" dans Canadian Theatre Review, no 43, (été 1985), Downsview, York University, pp. 179-184.

SCOTT, Gail, "Critique théâtrale" dans Spirale, no 11, (septembre 1980), p. 10.

SMITH, André, "Théâtre au féminin : Encore 5 minutes et Les Fées ont soif" dans Voix et images, vol. 7, no 2, (hiver 1982), pp. 351-365.

SMITH, Donald, "Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale" dans Lettres québécoises, no 27, (automne 1982), pp. 53-58.

STANTON, Julie, "Pour Jovette Marchessault, ça été : 'Tu crées ou tu crèves'" dans Châtelaine, vol. 22, no 6, (juin 1981), pp. 111-120.

TEXIER, Catherine, "En scène, les femmes!" dans Châtelaine, vol. 19, no 7, (juillet 1978), pp. 40-41 et 70-73.

THEATRE DES CUISINES, "Manifeste du Théâtre des Cuisines (1975)" dans Jeu, no 7, (hiver 1978), pp. 69-78.

THEATRE EXPERIMENTAL DES FEMMES, "Montrer l'ensemble du monde vu et réalisé par des femmes" et "Théâtrographie" dans Jeu, no 36, (1985/3), pp. 67-69.

THEORET, France, "Interview avec Jovette Marchessault" dans Spirale, no 20, (juin 1981), p. 18.

VILLEMAIRE, Yolande, "Autour de La Nef des sorcières" dans Jeu, no 2, (printemps 1976), pp. 15-21.

----- "Un prince, mon jour viendra" dans Jeu, no 5, (printemps 1977), pp. 65-70.

----- "Etre une héroïne" dans Spirale, no 5, (janvier 1980), p. 10.

VILLEMURE, Fernand, "Aspects de la création collective au Québec" dans Jeu, no 4, (hiver 1977), pp. 57-71.

7. Articles de quotidiens

BASILE, Jean, "Encore cinq minutes de Françoise Loranger" dans Le Devoir, 19 janvier 1967, p. 10.

BASILE, Jean "Du théâtre, de la liberté, de Dieu/Un entretien-vérité de Jean Basile" dans Le Devoir, 18 janvier 1969, p. 13.

BROUSSEAU, Jean-Paul, "Loranger : 'Le vrai sujet de ma pièce, la peur'" dans La Presse, 10 janvier 1970, p. 32.

DASSYLVA, Martial, "Encore cinq minutes pour vivre" dans La Presse, 18 janvier 1967, p. 36.

----- "Comment le théâtre se porte-t-il? Pas très bien merci" dans La Presse, 19 février 1977, p. D8.

----- "Un show féminin, féministe et personnel" dans La Presse, 17 mars 1979, p. D1.

----- "Les Fées ont soif et une saison bien remplie" dans La Presse, 9 juin 1979, p. D4.

----- "Une pratique résolument féministe" dans La Presse, 8 décembre 1979, p. C3.

----- "Une année bigarrée marquée par 'Les Fées'" dans La Presse, 29 décembre 1979, p. C8.

----- "Le théâtre en 1980-81/Regard sur une saison qui a commencé plus tôt" dans La Presse, 4 octobre 1980, p. C6.

----- "Jovette Marchessault/L'écriture à voix haute" dans La Presse, 25 avril 1981, pp. C1 et C6.

----- "Après dix-huit ans..." dans La Presse, 17 septembre 1983, p. C6.

Dramaturges-romanciers québécois, Dossier de presse :
Robert Choquette, 1937-1980; André Laurendeau, 1959-1979; Françoise Loranger, 1949-1976, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, 134 p.

GRUSLIN, Adrien, "La manne théâtrale 77-78 : de l'activité à souhait" dans Le Devoir, 10 septembre 1977, p. 21.

----- "Les Fées ont soif/Denise Boucher dramaturge" dans Le Devoir, cahier 2, 4 novembre 1978, p. 19.

----- "La littérature dramatique/Une décennie d'abondance dans la diversité" dans Le Devoir, cahier 3, 21 novembre 1981, pp. XVIII et XIX.

LAMY, Suzanne, "L'émergence du féminin/La lumière diffuse et la subversion sourde" dans Le Devoir, cahier 3, 21 novembre 1981, p. XIII.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, "Le théâtre : une saison, à tout casser" dans Le Devoir, 21 mars 1980, pp. 25-26.

MAJOR, André, "Françoise Loranger parlant de sa nouvelle pièce : une conscience qui s'éveille" dans Le Devoir, 14 janvier 1967, p. 13.

MARCHESSAULT, Jovette, "L'humanité des femmes" dans Le Devoir, 28 novembre 1981, p. 31.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, "Passeport 70-80/Vous avez dit femme, féminine ou féministe?" dans Le Devoir, cahier 3, 21 novembre 1981, pp. III et XIX.

PETROWSKI, Nathalie, "Pol Pelletier/Contre la violence faite aux femmes" dans Le Devoir, 21 juillet 1979, pp. 11-12.

----- "Nous les féministes..." dans Le Devoir, 6 mars 1982, pp. 15 et 28.

----- "'La dame d'en haut' : ma mère... mon éteignoir!" dans Le Devoir, 4 mai 1982, p. 13.

----- "Nicole Lecavalier/Comment parler du désir des femmes" dans Le Devoir, 22 mai 1982, pp. 19 et 33.

ROYER, Jean, "Les Fées ont soif : le texte comme mémoire et témoignage" dans Le Devoir, 2 décembre 1978, p. 28.

STANTON, Julie, "Pol Pelletier/'Des choses qu'il faut dire quitte à en mourir...'" dans Le Devoir, 4 avril 1981, p. 31.

VALLIERES, Pierre, "La Nef des sorcières met un point final à l'ère braillarde des 'belles-soeurs'" dans Le Jour, 12 mars 1976, p. 24.

8. Divers

BOULANGER, André et Sylvie PREGENT, Eh! qu'mon chum est platte!, Montréal, Leméac, 1979, 82 p., (Collection "Théâtre").

DESCHAMPS, Yvon, Monologues, Montréal, Leméac, 1973, 236 p., (Collection "Mon pays mes chansons").

GARNEAU, Michel, Quatre à quatre, Montréal, Editions de l'Aurore, 1974, 62 p., (Collection "Entre le parvis et le boxon").

GERMAIN, Jean-Claude, Mamours et conjugat, Montréal, VLB éditeur, 1979, 141 p.

LALONDE, Michèle, Dernier recours de Baptiste à Catherine, Montréal, Leméac/L'Hexagone, 1977, 137 p.

LEDUC, Violette, La bâtarde, (Editions Gallimard, 1964), Paris, Gallimard, 1980, 634 p., (Collection "Folio").

----- La folie en tête, Paris, Gallimard, 1970, 412 p.

MAILHOT, Laurent et Denis-Michel MONTPETIT, Monologues québécois 1890-1980, Montréal, Leméac, 1980, 420 p.

MALOUF, Pierre Kattini, Gertrude Laframboise, agitatrice, 1978, texte disponible au Centre d'essai des auteurs dramatiques.

ROY, Louise et Louis SAIA, Bachelor, Montréal, Leméac, 1981, 82 p., (Collection "Théâtre").